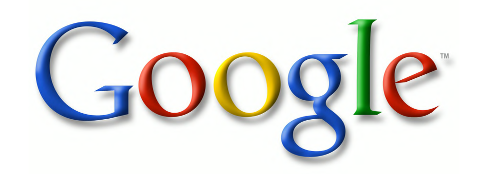





TAYLOR · INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

Serie 564.

Harry Lyon-Dümler
vol 982.

Geschichte der neuern Litteratur.

Sechster Band.

Holzfreies Papier.

Geschichte

der neuern Litteratur.

Von

Adolf Stern.

Sechster Band.

Liberalismus und Demokratismus.

Leipzig.

Bibliographisches Institut.

1884.



Elftes Buch.

Liberalismus und Demokratismus.

Hunderteinundsechzigstes Kapitel.

Die Julirevolution in Frankreich und ihre Nachwirkungen.

Widerwillig und mit einem die breitesten Schichten der Nation erfüllenden Mißtrauen hatte Frankreich 1814 und namentlich 1815, nach der zerschmetternden Niederlage von Waterloo, die alte Königsfamilie auf den erledigten Thron des großen Soldatenkaisers zurückkehren sehen, welcher die Revolution gebändigt und die durch die Revolution geschaffenen Zustände geordnet hatte. Das Gefühl der Befreiung von einem ungeheuern Druck beim endlich hergestellten Frieden und der jahrzehntelang umsonst ersehnten äußern Ruhe wirkte nur vorübergehend. Auch die Versöhnung der urteilsfähigsten und ausgezeichnetsten Franzosen mit der bourbonischen altnationalen Dynastie, welche in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XVIII. (1814[15]—24) unzweifelhaft stattfand, drang nicht in die Masse der Nation. „Nicht nur", erinnert der neueste Geschichtschreiber der Restaurationsepoche und der Julimonarchie, „nicht nur die immer wieder auftauchenden Wiederherstellungsgelüste der Emigrierten, sondern auch das ewige Hetzen einer gewissenlosen Presse, die gehässige Verdächtigung aller Regierungsakte seitens der Meister der Satire und des Spottlieds ließen das Vertrauen nicht wieder aufkommen. Dazu kamen die veränderten Bedingungen des zweiten Pariser Friedens, welche den unversöhnlichen Gegnern der Restauration ein willkommenes Thema für ihre Variationen in Vers und Prosa boten. Jetzt begann der moralische Feldzug gegen die Bourbonen, die ‚nichts vergessen und nichts gelernt', die ‚in den Gepäckwagen des Landesfeinds' zurückgeführt worden, die ihren Thron mit Provinzen des geheiligten französischen Bodens erkauft, wie gegen die Edelleute und Priester, welche Zehnten und Fronen, Inquisition und Lettres de cachet wieder einführen wollten. Zugleich aber begann

unter denselben Ständen die Sagenbildung vom großen Kaiser, der ‚die dreifarbige Fahne und die Grundsätze von 1789 siegreich über die ganze Welt geführt‘. Jeder Hymnus auf den großen Dulder ward ein Jambus des Hasses gegen seine Pygmäen-Nachfolger. Fortan waren die Namen Bonaparte und Republik fast gleichbedeutend, traten die überlebenden Jakobiner mit den unzufriedenen Veteranen des Kaisertums in Verbindung und schmolzen zu Karbonari zusammen, machten Liberale und Bonapartisten in der Presse und bei den Wahlen gemeinsame Sache, ertönten auf allen Banketten Gesänge des Hohns gegen den gemeinsamen Gegner, die Herrscherfamilie.“ (Karl Hillebrand, „Geschichte Frankreichs unter dem Julikönigtum“, Gotha 1881, Bd. 1, S. 42.)

Während der scheinbar friedlichsten und glücklichsten Jahre der Restauration hatten aus den Tiefen eines nur äußerlich beruhigten Volksgeistes wie aus dem Widerstreit Alt- und Neufrankreichs heraus fortwährend Umwälzungen gedroht. Die Verteidigung der von der legitimen Monarchie erst verliehenen Verfassung (der Charte) hatte bei gelegentlichen Ausbrüchen der gärenden Unzufriedenheit und der entschieden revolutionären Stimmung Anlaß und Vorwand abgegeben. Sie gab auch das Banner für die große Erhebung, welche die letzten Julitage des Jahrs 1830 nach manchen Vorspielen herbeiführten. Sowenig wie die Ordonnanzen König Karls X. und seines Ministeriums Polignac ein vollgültiger Anlaß zur bewaffneten Erhebung der Stadt Paris waren, sowenig konnte das letzte Ziel dieser Erhebung der Übergang der französischen Krone vom Hauptzweig der Bourbonen an den Nebenzweig der Orléans sein. Mit der Vertreibung Karls X. und seiner Familie und der Wahl Ludwig Philipps von Orléans (des Sohnes Philipp Egalités) zum König der Franzosen war die Revolution des Jahrs 1830 nicht abgeschlossen, vielmehr ein neues Zeitalter der Gärung, der gewaltsamen geistigen und politischen Umbildung eröffnet. Die achtzehn Jahre der Regierung des „Bürgerkönigs“ waren eine Zeit, in welcher Frankreich wiederum tonangebend in Europa ward. Der französische Liberalismus und Radikalismus, von der Glorie der siegreichen Julikämpfe umstrahlt, erschien den verwandten Parteien in aller Herren Ländern als natürlicher Bundesgenosse; die glänzende parlamentarische Beredsamkeit, die im Palais Bourbon, dem Sitz der französischen Depu-

tiertenkammer, entfaltet ward, und deren Unfruchtbarkeit erst eine spätere Zeit begriff, wirkte über das gesamte gebildete Europa hin; die politischen und sozialen Theorien und Leidenschaften, welche dem Leben der französischen Hauptstadt einen Teil seines Reizes und Glanzes liehen, zogen die Jugend unwiderstehlich an und beeinflußten Tausende von geistigen Entwickelungen außerhalb Frankreichs. Vor allem aber ward durch die blendende, an Talenten und kühnen Bestrebungen überreiche französische Litteratur, die vor und nach der Julirevolution erstand und die mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben der denkwürdigen beiden Jahrzehnte zwischen 1830 und 1850 unlöslich verknüpft war, der so lange Zeit verlorne und herabgeminderte geistige Einfluß Frankreichs in Europa wiederhergestellt. Wie in den Tagen Racines, in jenen Voltaires und der Encyklopädisten, ergriff die unwiderstehliche Gewalt des französischen Talents mit den Gebildeten die Masse der Halbgebildeten; wieder galten die besten französischen Werke der Zeit als die höchsten Muster, und selbst wo man sich nicht zur Nachahmung ihrer Form verstieg, suchte man den leidenschaftlichen Gehalt derselben in fremde Litteraturen zu übertragen. Die Entwickelung der französischen Romantik im ersten und zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts hatte noch mit dem Eingeständnis begonnen, daß der französischen Litteratur wichtige Lebenselemente und Naturgrundlagen fehlten, hatte dem Einfluß des Auslands Thor und Thür geöffnet. Die Poeten und Künstler hatten den Bruch mit den französischen Geschmackstraditionen, mit Boileau und Racine durch energische Berufung auf die großen Dichter Englands, Deutschlands und Spaniens, auf die Volkspoesie andrer Länder gerechtfertigt und sich erst spät darauf besonnen, daß auch Frankreich selbst eine litterarische Vergangenheit habe, an welche die neuen Bestrebungen vielfach anknüpfen konnten. Allein dieser Anschluß an das Ausland sollte nur eine rasch vorübergehende Episode in der Geschichte der französischen Litteratur bilden, nicht nur, weil „der Romantismus auf französischem Grund und Boden, trotz seiner vielen gemeinsam europäischen romantischen Elemente, in vielen Punkten eine klassische Erscheinung, ein Erzeugnis klassisch-französischer Rhetorik" bildete, nicht nur, weil, wie Brandes bestimmt hervorhebt und nachweist, „die Wirklichkeit des Lebens unter den Händen der Romantiker aufs neue analysiert" ward, weil „die Extreme zu symme-

unter denselben Ständen die Sagenbildung vom großen Kaiser, der ‚die dreifarbige Fahne und die Grundsätze von 1789 siegreich über die ganze Welt geführt'. Jeder Hymnus auf den großen Dulder ward ein Jambus des Hasses gegen seine Pygmäen-Nachfolger. Fortan waren die Namen Bonaparte und Republik fast gleichbedeutend, traten die überlebenden Jakobiner mit den unzufriedenen Veteranen des Kaisertums in Verbindung und schmolzen zu Karbonari zusammen, machten Liberale und Bonapartisten in der Presse und bei den Wahlen gemeinsame Sache, ertönten auf allen Banketten Gesänge des Hohns gegen den gemeinsamen Gegner, die Herrscherfamilie." (Karl Hillebrand, „Geschichte Frankreichs unter dem Julikönigtum", Gotha 1881, Bd. 1, S. 42.)

Während der scheinbar friedlichsten und glücklichsten Jahre der Restauration hatten aus den Tiefen eines nur äußerlich beruhigten Volksgeistes wie aus dem Widerstreit Alt- und Neufrankreichs heraus fortwährend Umwälzungen gedroht. Die Verteidigung der von der legitimen Monarchie erst verliehenen Verfassung (der Charte) hatte bei gelegentlichen Ausbrüchen der gärenden Unzufriedenheit und der entschieden revolutionären Stimmung Anlaß und Vorwand abgegeben. Sie gab auch das Banner für die große Erhebung, welche die letzten Julitage des Jahrs 1830 nach manchen Vorspielen herbeiführten. Sowenig wie die Ordonnanzen König Karls X. und seines Ministeriums Polignac ein vollgültiger Anlaß zur bewaffneten Erhebung der Stadt Paris waren, sowenig konnte das letzte Ziel dieser Erhebung der Übergang der französischen Krone vom Hauptzweig der Bourbonen an den Nebenzweig der Orléans sein. Mit der Vertreibung Karls X. und seiner Familie und der Wahl Ludwig Philipps von Orléans (des Sohnes Philipp Egalités) zum König der Franzosen war die Revolution des Jahrs 1830 nicht abgeschlossen, vielmehr ein neues Zeitalter der Gärung, der gewaltsamen geistigen und politischen Umbildung eröffnet. Die achtzehn Jahre der Regierung des „Bürgerkönigs" waren eine Zeit, in welcher Frankreich wiederum tonangebend in Europa ward. Der französische Liberalismus und Radikalismus, von der Glorie der siegreichen Julikämpfe umstrahlt, erschien den verwandten Parteien in aller Herren Ländern als natürlicher Bundesgenosse; die glänzende parlamentarische Beredsamkeit, die im Palais Bourbon, dem Sitz der französischen Depu-

tiertenkammer, entfaltet ward, und deren Unfruchtbarkeit erst eine spätere Zeit begriff, wirkte über das gesamte gebildete Europa hin; die politischen und sozialen Theorien und Leidenschaften, welche dem Leben der französischen Hauptstadt einen Teil seines Reizes und Glanzes liehen, zogen die Jugend unwiderstehlich an und beeinflußten Tausende von geistigen Entwickelungen außerhalb Frankreichs. Vor allem aber ward durch die blendende, an Talenten und kühnen Bestrebungen überreiche französische Litteratur, die vor und nach der Julirevolution erstand und die mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben der denkwürdigen beiden Jahrzehnte zwischen 1830 und 1850 unlöslich verknüpft war, der so lange Zeit verlorne und herabgeminderte geistige Einfluß Frankreichs in Europa wiederhergestellt. Wie in den Tagen Racines, in jenen Voltaires und der Encyklopädisten, ergriff die unwiderstehliche Gewalt des französischen Talents mit den Gebildeten die Masse der Halbgebildeten; wieder galten die besten französischen Werke der Zeit als die höchsten Muster, und selbst wo man sich nicht zur Nachahmung ihrer Form verstieg, suchte man den leidenschaftlichen Gehalt derselben in fremde Litteraturen zu übertragen. Die Entwickelung der französischen Romantik im ersten und zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts hatte noch mit dem Eingeständnis begonnen, daß der französischen Litteratur wichtige Lebenselemente und Naturgrundlagen fehlten, hatte dem Einfluß des Auslands Thor und Thür geöffnet. Die Poeten und Künstler hatten den Bruch mit den französischen Geschmackstraditionen, mit Boileau und Racine durch energische Berufung auf die großen Dichter Englands, Deutschlands und Spaniens, auf die Volkspoesie andrer Länder gerechtfertigt und sich erst spät darauf besonnen, daß auch Frankreich selbst eine litterarische Vergangenheit habe, an welche die neuen Bestrebungen vielfach anknüpfen konnten. Allein dieser Anschluß an das Ausland sollte nur eine rasch vorübergehende Episode in der Geschichte der französischen Litteratur bilden, nicht nur, weil „der Romantismus auf französischem Grund und Boden, trotz seiner vielen gemeinsam europäischen romantischen Elemente, in vielen Punkten eine klassische Erscheinung, ein Erzeugnis klassisch-französischer Rhetorik“ bildete, nicht nur, weil, wie Brandes bestimmt hervorhebt und nachweist, „die Wirklichkeit des Lebens unter den Händen der Romantiker aufs neue analysiert“ ward, weil „die Extreme zu symme-

trischen Kontrasten" durchgebildet wurden, weil „Ordnung, Maß, aristokratische Feinheit, eine durchsichtige Sprache die poetische Form bestimmten" (Brandes, „Die Litteratur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen", Leipzig 1883, Bd. 5, S. 30), sondern weil noch vor und zumal seit der Julirevolution sich die ganze französische Dichtung mit der phantastisch-revolutionären, genußdurstigen und jener skeptisch-idealistischen Lebensstimmung erfüllte, welche im Leben der französischen Hauptstadt ihren Herd oder einen ungeheuern Mittelpunkt hatte. Der Kampf und Sieg in den Julitagen war ein Kampf und Sieg der Jugend gewesen; ein eigentümlicher Jugendschwung, ein trotzig-jugendliches Anstürmen gegen wirkliche und vermeinte Schranken, ein maßloses Gefühl vom Wert und der Kraft der einzelnen genialen, freien Persönlichkeit durchdrang das Geschlecht von 1830. Und wie unklar meist der Glaube an eine glückliche Zukunft sein mochte, so belebte er doch in den meisten Fällen die Franzosen dieser Generation.

Doch die großen Tage des Juli 1830 wirkten nicht nur mit ihrem ersten Schwung und Pathos, sondern auch mit ihren weitern Folgen auf die litterarischen Talente. Jede Lebensströmung, die sie entfesselten, drang in die französische Litteratur ein; jede gesellschaftliche Neubildung, aber auch jede Mißbildung, die unter der Julimonarchie gedieh, fand auf der Stelle litterarische Verwertung; die vorübergehendsten Zuckungen des französischen politischen Lebens hinterließen in der Dichtung tiefreichende und verwüstende Spuren. Ein denkwürdiges Gemisch edler und verächtlicher, lebensvoller und hohl rhetorischer Werke entstammte der Zeit des Bürgerkönigtums, und die Flut der französischen litterarischen Produktion stieg weit höher als in irgend einem vorangegangenen Zeitalter. In allem aber, was aus dem in Paris konzentrierten Leben jener Jahrzehnte hervorging, bewährte sich eine Expansivkraft der stärksten Art. Die französische Litteratur hielt im Gefolge der politischen Theorien und Stimmungen, welche von der französischen Hauptstadt aus das gebildete Europa beeinflußten, einen dritten glänzenden Siegeszug. Unbekümmert darum, daß ein Teil dieser Dichtungen nur Nachklänge der eignen Poesie waren, nahmen die Völker Europas mit einer Bewunderung, welcher eine Art Rausch beigemischt war, die gehaltreichen wie die blendenden, die gesunden und giftigen Schöpfungen der französischen

Phantasie auf. Die in den Tagen der Revolution und des Kaiserreichs verloren gegangene Führerrolle fiel der französischen Litteratur von selbst wieder zu, und soweit sich die Wirkungen der Julirevolution erstreckten, so weit ward auch die im Gefolge dieser Revolution emporwachsende Litteratur als die herrschende und maßgebende angesehen.

Denn naturgemäß gelangte die französische Produktion des denkwürdigen Zeitraums im Ausland zu einer erhöhten Bedeutung und weit gewaltigerm Ansehen als daheim. Wohl war gerade in den Jahrzehnten Ludwig Philipps das litterarische Interesse und Bedürfnis ungewöhnlich stark, und es erhöhte die Geltung der Litteratur, daß einige ihrer hervorragendsten Vertreter auf die Ministersessel und die Sitze der Pairskammer gelangten, andre in Glanz und Prunk des äußern Lebens mit den Männern der alten Aristokratie und des neuen Geldfürstentums wenigstens zu wetteifern versuchten, während selbst ihre untergeordnetsten Träger in weiten Kreisen doch immer als Verkünder neuer Evangelien angestaunt wurden. Indes in Frankreich selbst hatte die poetische Litteratur mit dem politischen Tagesleben, mit den Kammerschlachten, den Emeuten und Verschwörungen, den tausend abenteuerlichen Vorkommnissen und Schauspielen der aufgeregten Zeit, mit dem Auftreten der Saint-Simonisten und den Anfängen des Kommunismus und Sozialismus, mit den wundersamen Glücks- und Schicksalswechseln, die aus den ersten großen Wirkungen des Börsenspiels und der modernen Industrie hervorgingen, mit den Verbrechen und den Vergnügungen der riesig anwachsenden Stadt, die eine Welt für sich darstellte, das öffentliche Interesse zu teilen. Im Ausland erschienen und wirkten alle diese Momente hauptsächlich in ihrer litterarischen Widerspiegelung; die revolutionäre, von der Sehnsucht nach großen Umwälzungen, nach Neubildungen alles Lebens erfüllte Stimmung, welche seit der Julirevolution die Völker durchdrang, nährte sich vorzugsweise an der französischen Dichtung wie am französischen Journalismus. Die große demokratische Bewegung, welche die europäische Gesellschaft durchflutete, ging von Paris aus; aber nach den vorübergehenden und vereinzelten realen Erhebungen der Jahre 1830 und 1831 äußerte sie sich zunächst als Verlangen nach litterarischen Genüssen und Aufregungen. Die ungeheuern Erfolge, welche einzelnen (nicht den besten) französischen Dichtwerken der Zeit zu teil wurden, waren freilich Resultate einer

leidenschaftlichen Gärung, die mit dem Verlangen nach dem Schönen, nach den Eindrücken der Kunst wenig genug zu schaffen hatte; allein immerhin warfen sie einen blendenden Schein über die geistige Thätigkeit der Franzosen. Die Flüchtlinge aus aller Herren Ländern, welche sich unter dem Schirm der Julimonarchie in Paris sammelten, halfen neben der politischen Propaganda, welche sie für den französischen Liberalismus, Radikalismus oder Sozialismus machten, auch die Verbreitung und Bewunderung einer Litteratur fördern, welche sie als die einzig moderne, ausschließlich vom Geiste der Zeit und vom Genius der Zukunft erfüllte priesen.

In Frankreich selbst galt die im August 1830 auf den Barrikaden der Julitage gegründete Monarchie, der ganze politische Zustand, den die geschickten Benutzer des siegreichen Aufstands geschaffen, nur als ein Übergangszustand. Die Dynastie Orléans hatte von Haus aus nur schwache Wurzeln gehabt und war seit dem frühen und gewaltsamen Ende des volksbeliebten ältesten Sohnes Ludwig Philipps, des Herzogs von Orléans (1842), vollends wurzellos. „Hohn, Verleumdung, Haß füllten die Presse, wurden in System gebracht, schonten nichts und niemand. Nicht nur die Minister und die Beamten, auch die Volksvertretung, das Oberhaus, der König waren vogelfrei; selbst das Privatleben war Gegenstand niedrigster Verdächtigung. Und niemand wagte dem Übel entgegenzutreten. Die regierungsfeindlichen Blätter hatten dreimal soviel Leser als die, welche zu König und Verfassung standen, und die ungeheure Mehrzahl dieser Leser waren Freunde des Königs und der Verfassung, bei denen die Lust an der Satire und am Skandal stärker war als der Abscheu vor der Unredlichkeit und Heftigkeit, mit welchen diese Waffen gehandhabt wurden. Die Person des Königs vor allem war es gelungen vielen verhaßt, den meisten lächerlich zu machen. Außer Paris, wo die Bürgerwehr und der Handel sich der Julimonarchie ziemlich ergeben zeigten, begegnete dies Königtum sonst im allgemeinen nur Gleichgültigkeit und Übelwollen. Und was vom König, galt in noch höherm Grad vom Staatsgrundgesetz und der Justiz, die nur noch ein toter Buchstabe und eine ohnmächtige Förmlichkeit waren.“ (Hillebrand, „Geschichte Frankreichs ꝛc.“, Bd. 1, S. 489.)

Alles dies war unbestreitbar und charakterisiert die politisch-soziale Lage Frankreichs nach 1830. Gleichwohl ließ sich nicht

sagen, daß Königshaus, Regierung und herrschende Stände an dieser Lage, an der revolutionären Grundstimmung und der jedem gesunden, bleibenden Zustand der Dinge hohnsprechenden Anschauung der französischen Volksmassen ohne Schuld gewesen wären. Ein engherziges und geistig hochmütiges Optimatentum, dem zumeist der Besitz und des Besitzes Erwerb höher als alles in der Welt galt, das den altfranzösischen „bon sens" zum nüchternen und brutalen Egoismus herabsetzte, das den Staat in einer für französische Anschauungen schlechthin unerträglichen Weise ausbeutete, das in allem von den vornehmern und reinern Anschauungen der Restaurationszeit abwich, bildete sich unter der Julimonarchie. Die unedle Mittelmäßigkeit, welche des Glaubens lebte, daß die Welt für sie vorhanden sei und sich ihr anbequemen müßte, trat in verhängnisvollen Gegensatz zu den kühnen und titanischen Geistern, welche die Julirevolution gezeitigt hatte, zu den Vorurteilen, den wilden Leidenschaften und bessern Instinkten der Massen, zu den Forderungen, welche der furchtbare Ernst der Zeit an Einsicht und Opferfähigkeit der Herrschenden und Besitzenden stellte. Mehr und mehr breitete sich die Vorstellung, daß die Julimonarchie eine Monarchie der schamlosen Korruption und der krämerhaften Feigheit sei, auch in urteilsfähigen, von den radikalen Theorien der Zeit nicht erfaßten Kreisen aus. Eine fieberhafte Ungeduld über das Bestehende und ein verzehrendes Verlangen nach dem Unbekannten, Neuen erfaßten von der politischen Bühne her die gesamte französische Gesellschaft, keine Macht der Tradition und kein Gefühl der Pietät wirkten beruhigend. Unvermittelt ging diese Fieberstimmung in die Litteratur über, ward in ihr hochgradig gesteigert und verzehrte zu einem großen Teil die gesunde Kraft, mit welcher man noch in diese Periode eingetreten war. Die Ideale, welche den Schaffenden aus dem umgebenden Leben erwuchsen, ließen sich nur in seltenen Fällen mit den Idealen in Einklang bringen, die der eignen Brust der Dichter entstiegen. So krankte die poetische Produktion an einer widerspruchsvollen Zwiespältigkeit nicht der Richtungen, sondern der Weltanschauung gerade in den bevorzugtesten Talenten. Wenn Brandes von der Litteratur des dritten und vierten Jahrzehnts rühmt: „Man schrieb nicht, um dem Publikum zu gefallen, und das ist es, was den Büchern dieser Periode ihren Wert gibt", so kann dies nur für einen kleinen Teil der Poeten und Autoren zugegeben werden. Die

Rücksichtslosigkeit, die Wahrhaftigkeit, die individuelle Unabhängigkeit waren bei weitem nicht so groß, als sie schienen, da eben das Hauptpublikum der Zeit von der Litteratur revolutionären Gehalt oder wenigstens revolutionäre Allüren um jeden Preis begehrte. Wohl ist es unbestritten wahr, daß „jedes Buch, in welchem der Verfasser ohne Nebenrücksichten so gesprochen, wie er fühlte, und so gemalt hat, wie er sah, eine inhaltschwere Urkunde ist und bleibt“; allein wenige der vielgefeierten Produkte jener Tage konnten diese Probe bestehen.

Das aber war und wirkte verhängnisvoll, daß im Ausland allerdings die Pariser Produktion als die kühnste und freieste erschien, daß die Abhängigkeit der gefeierten Autoren von den raffinierten Launen und der nervösen Unruhe eines wie kein zweites allmächtigen Publikums als Ausfluß unmittelbarer Genialität, tiefster innerer Überzeugung und individueller Anschauung angesehen und verehrt ward. Wo es möglich ist, den Spuren direkter Einwirkung der französischen Zustände und des französischen Geistes noch nachzugehen, begegnen wir überall diesem Irrtum. Mit fliegendem Enthusiasmus begrüßte man namentlich in Deutschland, Italien und den slawischen Ländern (welch letztere durch die in Paris seßhafte polnische Emigration und ihre Litteratur eine unmittelbare und weit nachwirkende Verbindung mit Frankreich hatten) den Aufgang aller neuen Gestirne an der Seine. Das Aufjauchzen, das allerorts von der Julirevolution erweckt worden war, klang in der beinahe unterschiedslosen Bewunderung der litterarischen Größen nach, welche Frankreich hervorbrachte. Die urteilsfähigen Franzosen selbst machten Unterschiede, sie trennten die vorübergehenden Produkte des Tages, die krampfhaften Anstrengungen ehrgeiziger Ohnmacht und komödiantischen Prophetentums von den geistig gehaltvollen Schöpfungen; sie besaßen eine doppelte Wertschätzung der innern Teilnahme und der bloßen Neugier oder Sensationssucht für die litterarischen Produkte dieser Periode. Aber es befriedigte sie doch, daß ihre Litteratur im großen und ganzen in der Wertschätzung der Völker den hohen Rang zurückerhielt, den sie ehedem eingenommen. Zu den vielen neuen Momenten, welche unter der Julimonarchie eintraten, gehörte auch, daß zum erstenmal französische Talente stärkere Anerkennung des Auslands als des eignen Landes genossen; die Bewunderung, welche Balzac in Rußland einerntete, wirkte auf

seine Stellung in Paris zurück. Wie die demokratischen Lehren, welche von Paris aus seit der Julirevolution verkündet wurden, kosmopolitisch sein wollten und sollten und doch den stärksten Zusatz französischen Geistes hatten, nahm die französische Litteratur einen Anlauf, sich als Weltlitteratur darzustellen, sich scheinbar über die engherzige nationale Auffassung zu erheben, während die Voraussetzung dabei blieb, daß die Welt bereitwillig der französischen Führung folgen werde. Die Gewalt der neuen Tendenzen und der revolutionären Leidenschaften wurde nur zu oft mit der Gewalt poetischen Empfindens und Gestaltens verwechselt, aber die unwiderstehliche Wirkung der herrschenden Zeitstimmung kam wenigstens für den Augenblick den Trägern der französischen Litteratur zu gute, welche die Weltrolle zurückerhielten, die ihre Vorgänger im Zeitalter des Klassizismus und wiederum im Zeitalter der Aufklärung gespielt hatten. Mit einer nagenden Skepsis, welche dem gesamten Kulturleben feindlich gegenüberstand, verband sich ein unerschütterliches Selbstbewußtsein, ein Gefühl, Verkünder allgemeiner Ideen zu sein, die den Fortschritt der Menschheit in sich einschlössen. In diesem Bewußtsein begegneten sich die wahren und die Halbtalente, die poetisch tiefen und die flach phantastischen Naturen. Von der Gruppe der künstlerisch angelegten und künstlerisch schaffenden Schriftsteller, welcher sich Frankreich im Zeitalter Ludwig Philipps erfreute, ging ein Abglanz selbst auf die rohern Zunftgenossen über. Wieder einmal wirkten die Konzentration des französischen Litteraturlebens auf einen einzigen Punkt, die weithin sichtbare dämonische Wechselbeziehung zwischen dem fieberisch erregten Leben des Tages und den heftigen Pulsschlägen des geistigen Strebens und Schaffens bis in die weitesten Fernen. Die französische Litteratur der Periode zwischen 1830 und 1848 glich einem riesigen Feuer, von dem Licht und Glut für den gesamten Erdkreis erhofft wurde. Daß die Macht dieses Feuers nicht überall wohlthätig gewirkt, sollte erst eine spätere Generation erkennen.

Hundertzweiundsechzigstes Kapitel.

Victor Hugo.

Als den ersten französischen Dichter des Jahrhunderts, den berufenen Nachfolger der großen Menschheitsgenien, als den poetischen Priester und Propheten des revolutionären Ideals und des französischen Humanitätsglaubens, der sich so wesentlich vom deutschen Humanitätsglauben der klassischen Litteraturperiode unterschied, betrachtete sich selbst und ward in Frankreich bis auf den heutigen Tag ein Dichter betrachtet, dessen langes litterarisches Leben mit den ersten Triumphen der französischen Romantik begann und sich in einem selten frischen und rührigen Greisenalter bis in die Tage der dritten französischen Republik und des litterarischen Naturalismus hinein erstrecken sollte.

Victor Hugo ward am 26. Februar 1802 zu Besançon als der Sohn eines napoleonischen Soldaten geboren, der, mit König Joseph Bonaparte befreundet, dem Geschick desselben nach Italien und nach Spanien folgte und mehr als einmal Weib und Kind seinen kriegerischen Spuren nachziehen ließ, so daß der Knabe frühzeitig wechselnde und fremdartige Eindrücke empfing. Den stärksten Einfluß auf Hugos geistige Entwickelung übte seine Mutter, unter diesem Einfluß wurde er den religiösen Stimmungen und politischen Anschauungen der Restaurationsepoche zugeführt. Das poetische Talent bereits des Knaben erregte so großes Aufsehen, daß Chateaubriand dieses göttliche Kind pries und das naive Selbstgefühl des Jünglings den Ruhm als sein gewisses Erbteil ansah. Die ersten Oden Hugos, namentlich diejenige zur Taufe des Herzogs von Bordeaux, fanden Teilnahme und Bewunderung in ganz Frankreich,

Ludwig XVIII. verlieh dem jugendlichen Dichter eine Pension, auf Grund deren der Zwanzigjährige es wagte, seine Jugendgeliebte Adele Foucher heimzuführen und den eignen Herd zu gründen. Das Vertrauen auf seinen Genius und das volle häusliche Glück, welches er gewann, beseelten ihn in den Jahren eines bescheidenen, frugalen Daseins; er hatte von seinen Dichtungen früher Ruf und Ruhm als materiellen Gewinn, aber er war der Zuversicht voll, daß auch der letztere nicht ausbleiben werde. Um ihn sammelte sich eine Schar jugendlicher Gleichstrebender und enthusiastischer Verehrer, früh gewöhnte er sich daran, Mittelpunkt einer kleinen Welt zu sein und seine Überzeugungen im prophetischen und orakelhaften Ton auszusprechen. Die Wandlungsfähigkeit seiner Empfindung und der Instinkt, welcher ihn mit den rasch wechselnden Stimmungen der französischen Massen verband, gaben sich schon in jenen ersten Gedichten kund, in denen er den Kaiser und die Gloire der Kaiserzeit erinnernd feierte. Frühzeitig geriet der junge Royalist mit seinen ursprünglichen Gesinnungen ins Gedränge, aber entschlossen ging er den Weg, den ihm seine innere Entwickelung vorzeichnete. An ihn schlossen sich zunächst alle Bekenner des romantischen Prinzips in der Kunst, Poeten, Kritiker, Maler und Musiker, jene Menge heißblütiger, erwartungsreicher, zuerst litterarisch und in unvermeidlicher Folge auch politisch oppositionell gestimmter Talente, welche der alten französischen Kunsttheorie, der ihr anhängenden Gesellschaft und allem, was Philisterium hieß, den Fehdehandschuh hinwarfen. Es war jenes Geschlecht, von dem Brandes sagt: „Vom Standpunkt unsrer Tage gesehen, scheint es, als ob die Jugend damals jünger gewesen, als die Jugend gewöhnlich zu sein pflegt, reicher, frischer, glühender, als ob sie mehr Feuer in dem Blut gehabt habe. — Diese jungen Männer fühlten sich als Verwandte, Verschworne, und so erhielten ihre Werke ein gemeinsames Aroma, einen Duft wie den, welchen edle Weine haben, die aus einem Jahr stammen, wo die Weinernte besonders vorzüglich geriet. Man suchte und begehrte in allen Künsten Bruch mit der Konvention. Die innere Flamme sollte die musikalischen Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbensymphonie gestalten, endlich die Dichtkunst verjüngen. Man suchte und begehrte in allen Künsten Farbe, Leidenschaft und Stil; man suchte und verherrlichte überall das Primitive, das Unbewußte,

das Volkstümliche. Wir sind Rhetoren gewesen! rief man aus, wir haben nie das Ursprüngliche und das Unlogische begriffen, nie den Barbaren, nie das Volk, nie das Kind, nie das Weib, nie den Dichter verstanden.“ (Brandes, „Die Litteratur des 19. Jahrhunderts“, Bd. 5, S. 12 u. 19.)

Alle diese Anschauungen kamen zumal in Frage, als Hugo noch in den zwanziger Jahren als Romandichter und Dramatiker zu gleicher Zeit hervortrat. Mit seinen Dramen: „Hernani“ und „Marion de Lorme“, von denen das erste gleichsam ein poetisches Vorspiel der Julirevolution ward, schritt Victor Hugo bereits über die Romantik im engern Sinn hinaus. Während der Julimonarchie, die ihn zwar auf der einen Seite mit Ehren und Würden überschüttete, ihn 1845 zum Pair von Frankreich erhob, auf der andern aber einzelnen seiner poetischen Werke Hemmnisse bereitete und die Aufführung des Dramas „Der König vergnügt sich“ durch ein direktes Verbot untersagte, schloß sich Hugo mehr und mehr den radikalen Tendenzen und Parteien an. Übrigens würde, ganz abgesehen von des Dichters persönlichen Erfahrungen, die Atmosphäre der dreißiger und vierziger Jahre allein ausgereicht haben, eine so empfängliche, jedem neuen Eindruck offene, pathetisch-enthusiastische und nervös überreizte Natur wie diejenige Victor Hugos, nachdem sie sich einmal mit den „Ideen des Jahrhunderts“ befreundet, vorwärts zu drängen. Wohl gab es gewisse Anschauungen und Überzeugungen in der Seele des Poeten, welche er unter jeder Regierung furchtlos bekannt und vertreten hatte, und die im Grunde genommen der Kern auch seiner neuen republikanischen Glaubensbekenntnisse blieben. Der Widerwille und die Feindschaft gegen die Todesstrafe, das Mitleid für die im eigentlichen Sinn des Worts Hilflosen bilden gleichsam den roten Faden, der von Hugos poetischen Anfängen bis zu seinen neuesten leidenschaftlichen Prophetien führt. Die außerordentlichen Erfolge, deren sich sowohl seine neuen Dichtungen, vor allen die lyrischen Sammlungen: „Herbstblätter“ und „Innere Stimmen“, die Dramen: „Der König vergnügt sich“, „Lucrezia Borgia“, „Marie Tudor“, „Angelo, Tyrann von Padua“, „Ruy Blas“, erfreuten, milderten die Feindseligkeit der Klassiker gegen das Haupt der romantischen Schule nicht, erst 1841 erzwang die öffentliche Stimme die Aufnahme Hugos in die französische Akademie. Schon aber ward Victor Hugo von künstlerischen und litterarischen Erfolgen nicht mehr zufrieden-

gestellt. Er warf sich immer entschiedener in die Politik und begrüßte die Februarrevolution von 1848 als die Morgenröte einer neuen Zeit. Er ward in die Konstituierende Versammlung gewählt, trat zwar noch dem Juniaufstand, der zum erstenmal mit der kommunistischen Republik drohte, gegenüber, gehörte aber seit 1849 zu den extremen Republikanern und namentlich zu den leidenschaftlichsten Gegnern des Prinz-Präsidenten Ludwig Napoleon. Dem Staatsstreich vom Dezember 1851, den er in einer erst nach dem Sturz Napoleons III. publizierten „Geschichte eines Verbrechens" erzählte, leistete er bis zuletzt Widerstand, ward aus Frankreich verbannt, ging zuerst nach Brüssel, darauf nach der Insel Jersey, 1854 aber nach Guernsey, wo er sich, von einem kleinen Kreis Verbannter umgeben, häuslich einrichtete und bei jeder Gelegenheit die unversöhnlichste Feindschaft gegen das zweite Kaiserreich kundgab. Das Jahr 1870 eröffnete ihm die Rückkehr nach Frankreich, er ließ sich wieder in Paris nieder und ward hier der pathetische Wortführer des racheburstigen, gegen Deutschland bis zum Wahnsinn erhitzten äußersten Radikalismus. Die Ehrfurcht, welche seine litterarischen Verdienste und die für seine Überzeugungen erlittene lange Verbannung einflößten, verhinderte, daß die Lächerlichkeit, welche einer ganzen Reihe seiner Manifeste und für die Öffentlichkeit bestimmten Briefe anhaftete, voll auf ihn zurückfiel. Litterarisch war Victor Hugo nie thätiger gewesen als während seiner Verbannung, nie produktiver als in seinem Greisenalter. Von 1852 an, wo er die gegen Napoleon III. geschleuderten Hohngedichte „Les Châtiments" veröffentlichte, schrieb er die in den beiden Sammlungen: „Betrachtungen", „Straßen- und Waldklänge" („Chansons des rues et des bois") vereinigten lyrischen Gedichte und die große lyrisch-epische Vision: „Die Legende der Jahrhunderte", die Romane: „Die Armen und Elenden", „Die Arbeiter des Meers", „1793" und „Der Mann, der lacht", die Zeitgedichte „Das Schreckensjahr" (1870). Und wenn der Wert derselben ein ungleicher war und sich in einzelnen Partien weniger die abnehmende Kraft als die abnehmende Klarheit und die wachsende Neigung zur Abstraktion und falschen Symbolik verriet, so behauptete der Dichter doch inmitten einer völlig anders gearteten und gerichteten Generation den Ruhm des ersten Dichters Frankreichs. Der achtzigste Geburtstag Hugos im Februar 1881 ward mit großer Feierlichkeit begangen und vereinte mit

der Zahl der eigentlichen Bewunderer seines Talents auch die Parteigenossen, deren sich der radikale Führer im In- und Ausland erfreute.

Die Dichtungen Victor Hugos beginnen mit jenen schon früher charakterisierten „Oden und Balladen“ („Odes et ballades“; Paris 1822, zweite Sammlung 1826) und den „Orientalischen Dichtungen“ („Les Orientales“, Paris 1828), aus denen zunächst die Glut und Kraft der Phantasie und jenes eigentümliche sprachschöpferische Vermögen hervorleuchteten, welches von den großen Poeten Frankreichs nur wenige besessen hatten. Mit Recht wies Victor Hugos Genosse Sainte-Beuve darauf hin, daß der Dichter der „Oden“ die ganze reiche Erbschaft André Chéniers angetreten habe, daß die edle Einfachheit und die knappe Bildlichkeit des Ausdrucks im melodisch tönenden Vers zuerst in Hugos Jugendgedichten Frucht getragen habe. In den „Orientalen“ erstrebt der Poet nichts als glänzendes, kraftvolles Kolorit, Lokalfarbe im Sinn der Romantiker. Das ganze Morgenland mit seinen Wundern und Farbenzaubern ward für die französische Dichtung eben erst entdeckt, der Weg, welchen Chateaubriand in „Der letzte der Abenceragen“ zuerst betreten hatte, mit Ungestüm weiter verfolgt. Von der Begeisterung für die aufständischen Griechen, die noch aus den Dichtungen: „Die eroberte Stadt“ und „Navarino“ spricht, gelangt Hugo zur Begeisterung für ihre türkischen Gegner. „Türkischer Marsch“, „Der Kummer des Paschas“, „Die Gefangene“, „Die Dschinns“, „Das Lebewohl der Araberin“, „Der Feuerregen vom Himmel“, „Moses“ waren Prachtdichtungen, gleichmäßig durch die lodernde Glut des Kolorits und die Energie der Rhythmik ausgezeichnet. Bei Victor Hugo sind scheinbar alle Bilder des Orients gleichwertig; er berauscht sich an der neuen Welt der seltsamen Gestalten, der blendenden Farben, der urwüchsigen Leidenschaften, er begeistert sich für die fremdartige Natur und die fremdartigen Menschen zugleich, er entdeckt, daß das orientalische Leben das, wonach er und mit ihm die jungen französischen Poeten dürsten: schroffe und grelle Gegensätze, in reichster Fülle darbietet. Die Eigenart der französischen Romantik konnte sich hier frei entfalten, die erhitzte Phantasie, das Schwelgen des Dichters in farbenvoller, wenn noch so barbarischer, noch so blutiger Realität, die visionäre Gewalt, die mit einem großen Naturbild zugleich ein großes historisches Bild

malt, wie in „Sodom und Gomorrha" geschieht: alles schlug der Boileauschen Regel und der altfranzösischen Überlieferung gleichsam ins Gesicht. Dazu gesellte sich die vielfach neue Sprachbehandlung, an der es gleichwohl dem unbefangenen Teil der Leser zuerst aufging, daß Hugos Verse und Sprache zwar nicht akademisch korrekt in dem engern Sinn, den man nachgerade mit diesem Wort verbunden hatte, aber wahrlich auch nicht unfranzösisch, nicht barbarisch seien, wie die Mehrzahl der ältern Poetiker vorgaben. Die orientalischen Bilder Victor Hugos dienten der poetischen Jugend, die, auf alle lyrische Empfindung verzichtend, nur schauen, nur malen wollte und den Wert der Bilder am Reichtum der Palette maß, zum Muster. Gleichwohl erwies Hugo gerade als Lyriker, daß er reicher sei als seine Myrmidonen; die drei Sammlungen: „Herbstblätter" („Feuilles d'automne"; erster Druck, Paris 1832), „Dämmerungsgesänge" („Les chants du crépuscule", ebendas. 1835) und „Innere Stimmen" („Les voix intérieures", ebendas. 1837) schlugen so verschiedene Töne an und bannten einen solchen Reichtum der Erlebnisse und Stimmungen im Gedicht, daß sie die Bewunderung für eine lyrische Unerschöpflichkeit, von der man seither in Frankreich wenig gewußt hatte, unbedingt steigern mußten. Denn so gegensätzlich sich immer namentlich die erste und die dritte Sammlung zu des Dichters „Orientalen" verhielten, so blieben sie doch auch im Gegensatz zur pathetisch-rhetorischen Tradition französischer Lyrik. Alle oder wenigstens beinahe alle lyrische Poesie war allgemeiner, unpersönlicher gewesen. Indem Victor Hugo die persönlichen Erinnerungen, die Beglückungen und geheimsten Empfindungen seiner Liebe, seines häuslichen Lebens, die Eindrücke, die er aus dem Dasein seiner Kinder gewonnen, die Schmerzen, Zweifel und Enttäuschungen, die auch der begünstigten, glückverwöhnten Natur nicht fehlen, bald in der schlichtesten Weise mit bemerkenswerter Neigung zum Idyll, zum Versenken in träumerische Natureinsamkeit, bald auch mit feierlichem Pathos und mit der bei ihm beliebten Wandlung einer kleinen persönlichen Erfahrung in eine weltergreifende Offenbarung aussprach, nahm er für sich als poetisches Individuum ein weit stärkeres Interesse in Anspruch, zeigte sich, wie die Gegner sagten, bis zum Unerlaubten subjektiv und persönlich. Und doch beruht sein Vollwert als Lyriker vor allem darauf, daß er seiner Empfindung und Stimmung wenigstens zuzeiten unmittelbaren Ausdruck zu geben weiß,

daß er selbst in den auf dem Weg der Reflexion verallgemeinerten Gedichten noch einen Zug und Hauch eigensten Gefühls hat. Die Phantasie Hugos trägt ihn übrigens leicht vom Persönlichen zum Allgemeinen. Wenn er dieselbe über „die schiefe Ebene des Traums" gleiten läßt, sieht er nacheinander seine Lieben, seine Freunde, die Bekannten, die Unbekannten, die ganze Menschheit, die lebenden wie die verstorbenen Geschlechter, „bis sein Blick sich verliert im Hinausstarren über das doppelte Meer der Zeit und des Raums, des Endlosen und des Bodenlosen, des Endlosen, das ewig hinabrollt ins Bodenlose". Wenn er in „Was sich der Berg erzählt" die Höhe am Strand besteigt, vernimmt er doppelte Stimmen, vom Meer und vom Land her. Die zahllosen Stimmen der einzelnen Wellen, der einzelnen Menschen verschmelzen zu zwei riesigen Chören: dem Gesang der Natur, der Klage der Menschheit. Der prächtige Ozean läßt die friedlich-frohe Stimme erklingen, doch auch sein Tosen trägt der Sturm wie einen Triumphgesang zu Gott. Die Menschheitsstimme aber, trauervoll von der Erde emporsteigend, schrillt unter den hehren Klängen der Natur; Geschrei, Schmähung und Flüche tauchen aus der wilden Wirbelwoge des Menschenlärms. Als ungelöstes Welträtsel dringen dem Dichter diese sich bekämpfenden Stimmen zu Ohr und Herz, und ungelöst muß es bleiben. Das Gefühl feierlicher Schwermut, welches dies Gedicht und hundert ähnliche durchdringt, fängt von der Zeit an Victor Hugos Poesie zu beherrschen, wo die jugendliche Lust am lodernden Kolorit bei ihm erlischt. Aber es führt ihn keineswegs zur Eintönigkeit, weit eher zu einer gelegentlichen Übersteigerung des Ausdrucks. Die Stelle in dem berühmten „Gebet für alle", worin das Kind aufgefordert wird, auch für Gott, den nimmer rastenden Hirten, den müden Pilger, zu beten, steht in all ihrer Schönheit hart an der Grenze zwischen dem Erhabenen und Absurden, einer Grenze, die Hugo oft genug überschritten hat. Die schönsten Gedichte der lyrischen Sammlungen bleiben jene tiefsinnigen Liebeslieder, wie: „Ihr Name", „Neues Lied zu alter Weise", „Weil mir dein voller Kelch die heißen Lippen fühlte" („Puisque j'ai mis ma lèvre"), „Weil jede Brust ihr Leben" („Puisqu'ici bas toute âme"), welche die reinsten und unmittelbarsten Empfindungslaute in französischer Sprache sind, und jene Gedichte, welche die Schönheit, die Reinheit und den stillen Frieden der Kindesseele, das Glück der Kindheit stellenweise

wohl überschwenglich, im ganzen aber mit lebensvoller Anschauung und echtem Gefühl feiern. Andre Töne schlägt der Dichter an in der folgenden Sammlung: „Strahlen und Schatten“ („Les rayons et les ombres“, Paris 1840), in der sich allerdings einige echt lyrische, liedähnliche Gedichte finden, in der aber die Reflexionspoesie schon zu überwiegen beginnt. Freilich in jenem besondern Sinn, der bei Victor Hugo mit dem Wort verbunden werden muß. Denn zur Fähigkeit, die tiefsten und ernstesten Empfindungen, die eine Mannesseele bewegen können, in vollendeter Form auszusprechen, zur Fähigkeit, eine außerpoetische Betrachtung durch ihre Einkleidung in ein Bild zu versinnlichen und zur Poesie umzuwandeln, gesellt sich bei ihm jene besondere vibrierende Lebendigkeit des Ausdrucks, jene Fülle poetischer Detailwendungen, durch welche auch ein rein rhetorisches Pathos den Anschein des poetischen gewinnt. Wenn Gedichte wie: „Der Beruf des Dichters“ (das Einleitungsgedicht der „Strahlen und Schatten“), „An den Bildhauer David“, „Der Schatten“, „Oceano nox“ und die großartige Huldigung: „Die Rückkehr des Kaisers“ Proben für die erstern Fähigkeiten sind, so erweisen zahlreiche andre die letztgedachte Eigenschaft. Dieselbe wird übrigens oft genug dem Dichter verhängnisvoll, indem er reizende, echt poetische Stimmungen, wie sie beispielsweise den „Betrachtungen in einer Mansarde“ und „Bei den Feuillantines 1813“ zu Grunde liegen, im Wortschwall ertränkt. Welche Kraft der Konzentration ihm anderseits zu Gebote steht, bezeugen die vier schönen Verszeilen „An König Ludwig Philipp“ vom 12. Juli 1839, mit denen er die Begnadigung des von der Pairskammer zum Tod verurteilten Barbès erwirkte. In sämtlichen lyrischen Sammlungen, von den Oden bis zu den „Strahlen und Schatten“, nimmt die politische Dichtung schon einen breiten Raum ein; ganz und gar und zwar im unerfreulichsten Sinn gehören dazu die nach dem Staatsstreich vom 3. Dezember 1851 gegen Napoleon III. geschleuderten „Geißelhiebe“ („Châtiments“; erster Druck, Brüssel 1852), welche den erbittertsten politischen Haß atmen. Die mächtige Schilderung der Gewaltthaten des Staatsstreichs, der brutalen Niedertretung des eben geltenden öffentlichen Rechts wird immer ihren Wert behalten; die schneidige Charakteristik der Helden des Staatsstreichs hat in furchtbarer Nachwirkung das öffentliche Urteil über diese Männer auch in den

Jahren ihres Glanzes und Glücks beeinflußt. Für Victor Hugo blieb der Prinz-Präsident und der Kaiser „der Dieb, der seine Laterne an der Sonne von Austerlitz angezündet“; er fuhr fort, ihn als die Inkarnation der Lüge zu brandmarken, er stellte ihn in der letzten „Orientale“, die er dichtete, dem gefangenen Emir Abd el Kader als den „Leichenwolf“ gegenüber, vor dem es dem Tiger ekelt, er verstieg sich zu den wildesten Beschimpfungen, und die Maßlosigkeit der Angriffe erregte selbst bei denen Widerwillen, welche keine Anbeter des Napoleonischen Erfolgs waren. Der Dichter dachte an alles, nur daran nicht, daß die von Ludwig Napoleon gestürzte Republik dem französischen Volk im Februar 1848 durch einen Staatsstreich des Pariser Pöbels und einiger Parteimänner aufgezwungen worden war. Poetisch höher als die „Geißelhiebe“, die immer ein denkwürdiges Zeugnis für die Verwilderung der politischen Parteikämpfe bleiben werden, steht der Dichter in den „Betrachtungen“ („Contemplations“, Paris 1856), in denen die Klänge aus seiner Jugend noch einmal erwachen und sich mit denen späterer Tage mischen. Das Beste sind auch in dieser Sammlung die kürzern Gedichte, die im Scherz oder im tiefsten, schwermütigsten Ernst unmittelbar aus der Stimmung des Dichters hervorquellen. Nicht nur die Liebeslieder, unter denen sich Proben wie: „Elle me dit un soir en souriant“, „Si vous n'avez rien à me dire“, „Mon arme pressait la taille frêle“ finden, sondern auch die prächtigen genrebildlichen Erinnerungen an eine Poetenjugend in den Gedichten: „Lise“, „Das Leuchtkäferchen“, „Altes Lied aus früher Zeit“ („Je ne songeais pas à Rose“), die tiefernsten, weihevollen Gedichte, welche der Erinnerung an seine früh verstorbene Tochter gewidmet sind, das schöne Lied „Den Engeln, die uns umschweben“, die Gedichte: „Claire“ und das ergreifende „An sie, die in Frankreich geblieben ist“, dazu manches schöne und kühne Naturbild, mancher ahnungsvolle Ausblick in die Unendlichkeit, wozu der Verbannte von Guernsey vielfach angeregt ward. Aber neben dieser echten Poesie zeigt sich in den „Betrachtungen“ auch die alte Neigung des Dichters zum Schwulst, zum theatralischen Pathos, zur bloßen Häufung von Wortschallen in bedenklichem Maß gewachsen. „Die Magier“ mit ihrer geschmacklosen Namenhäufung und ihrer gereimten Geschichtsphilosophie enthalten wenigstens noch einzelne große Bilder, echt poetische Gedankenblitze. Andre Ge-

dichte, wie: „Magnitudo parvi", „Saturn" oder die „Melancholie" überschriebene sozialistische Elegie, wie die „Nachtreise", wie „Horror" und „Dolor", sind Muster jenes bedenklichen Victor Hugoschen Stils, bei dem es vom Erhabenen zum Lächerlichen nicht einmal mehr des einen Schrittes bedarf.

Freier von Bombast, von oratorischen Feuerwerken und unklaren Psalmodien, dafür jedoch auch unbedeutender und spielender als die vorangegangenen Dichtungen erweisen sich die „Straßen- und Waldlieder" („Les chansons des rues et des bois", Paris 1865), in denen sich Liebeslieder im Watteauschen Geschmack, kokette Naturbilder und kapriziöse Weisheitssprüche begegnen. Die Lüsternheit, der Victor Hugo in seiner Jugend und in seinen Mannestagen niemals gehuldigt, schien mit dem Greisenalter hervorzutreten. Doch zogen die Ereignisse vor und seit 1870 die Muse des Dichters bald wieder in andre Bahnen, und die neuesten Dichtungen desselben gelten teils der Verherrlichung der dritten Republik (in der er eine starke Hinneigung zu den Kämpfern und „Märtyrern" der Commune nicht verleugnete), teils dem strafenden Zorn gegen die Deutschen, die 1871 das heilige Paris bezwungen und sich nicht begnügt hatten, den Napoleonischen Thron zu stürzen und danach friedlich heimzuziehen. In seinem poetischen Haß wider die deutschen Barbaren und seinem angeblichen völkerverbrüdernden Kosmopolitismus, dessen erste Voraussetzung die unbedingte Vorherrschaft Frankreichs ist, in seinem republikanischen Enthusiasmus verleugnete Victor Hugo häßlich die Würde, die er sonst in allen Wandlungen seiner Anschauung und Stimmung behauptet; er ward zum sinnlosen Polterer, und einzelne seiner politisch-prophetischen Poesien erscheinen geradezu als Karikaturen seiner eignen frühern Frieden atmenden Dichtungen.

Der Anlauf zu einem großen Epos, den Victor Hugo genommen, „Die Sage der Jahrhunderte" („La légende des siècles"; erster Teil, Paris 1865; zweiter Teil, ebendas. 1877), erweist sich als eine poetische Feier des weltgeschichtlichen Fortschritts, wie ihn der Dichter sieht und träumt. Der Gedanke, die ganze Geschichte der Menschheit selbst zum Gegenstand eines ungeheuern Epos zu machen, sieht größer und kühner aus, als er in Wahrheit ist; denn am Ende kann es sich hier doch nur um eine Reihe historischer Visionen, ungeheurer Traumbilder handeln, und es liegt in der Natur der Sache, daß der Dichter sich

nicht mit überflüssiger Vollständigkeit plagen, sondern von dem überreichen Stoff nur das ergreifen wird, was ihm (wie einem Sänger eine gewisse Anzahl von Tönen) bequem liegt. Mit der phantastischen Schilderung des Paradieses, des goldnen, unschuldsvollen Weltalters, wird die Reihe großer epischer Fragmente eingeleitet; unter den folgenden sagenhaften und weltgeschichtlichen Bildern enthalten namentlich „Kain", „Boas und Ruth", „Christus und Lazarus", „Vercingetorix", „Die Heirat Rolands", „Der Cid", „Der Tag der Könige", „Ratbert", „Eviradnus", „Die Rose des Infanten" Stücke vorzüglicher Erzählung und einige Schilderungen, in die eine Fülle mächtiger Anschauungen und geistvoller Beziehungen hineingedrängt ist. Daß neben der wirklich gestaltenden Phantasie die Phantastik lebendig ist, daß überhitzte Rhetorik oft genug an die Stelle der Charakteristik tritt, daß die Zukunftsbilder des republikanisch-sozialistischen Propheten viel unklarer, zerfließender und gestaltloser sind als die Prophezeiungen des Jesaias und Hesekiel, daß die Sprache mit allen alten Vorzügen Victor Hugos auch alle alten Mängel des Dichters, selbst die bombastischen Ungeheuerlichkeiten seiner ersten Prosawerke („Han d'Islande", „Bug Jargal" ꝛc.), aufweist, das alles liegt zum Teil schon in der Anlage des Werks, zum Teil in der Entwickelung, welche Hugos Anschauung und Stil während seiner Verbannung genommen hatten. Unter allen Umständen ist auch die unvollendete „Sage der Jahrhunderte" ein Beweis der Kraft, welche wir als die hervorstechendste geistige Eigenschaft Victor Hugos ansehen möchten, die er sich beinahe gleichmäßig bis in das höchste Alter hinein bewahrt hat.

Victor Hugos dramatische Dichtungen fielen in die Periode zwischen 1827 und 1843, ihre Erfolge brachten eine dramatisch-ästhetische Revolution hervor, und ihre Niederlagen wurden zu ebensoviel Niederlagen der Prinzipien romantischer und moderner Poesie. Die Würdigung des poetischen Werts dieser Dramen war erst der Generation möglich, die von denselben nicht mehr unmittelbar und mit erster Frische ergriffen würde; die Zeitgenossen, welche in dem leidenschaftlichen Sturm, den die Aufführung dieser Dramen erregte, mitten inne standen und entweder die Zukunft der französischen Dichtung dem Barbarismus geopfert sahen, oder von ebendiesen Dramen eine neue glänzende Epoche der Poesie und des Theaters erwarteten, vermochten

weder Vorzüge noch Mängel dieser Schöpfungen annähernd richtig zu würdigen. Die Reihe derselben hatte mit dem unaufführbaren „Cromwell"[1] (erster Druck, Paris 1827) begonnen. In einer während der Kämpfe jener Tage einflußreichen, im übrigen denkwürdig unklaren Vorrede erklärte Victor Hugo, daß die Poesie der Zukunft die Verbindung des Erhabenen mit dem Grotesken sei, und gab zu verstehen, indem er auf Shakespeare zurückwies, daß es bei konsequenter Verfolgung des angedeuteten Wegs nicht unmöglich sein werde, den englischen Heros zu übertreffen. „Cromwell" selbst bestand aus einer Reihe lose verbundener Szenen, in denen die verzehrende Begier Cromwells nach der englischen Krone, die treibende Leidenschaft, die Darstellung einer Reihe gegen den Protektor geplanter Verschwörungen und ihrer Vereitelung durch Cromwells überlegene Heuchelei die Handlung abgaben. Daß der Cromwell Victor Hugos dem echten Oliver in kaum einem Zuge gleicht, wäre noch der geringste Vorwurf gewesen; Victor Hugo hielt sich an die Charakteristik, die Scott im „Woodstock" gegeben, und übersteigerte dieselbe in seiner besondern Manier. Aber daß den meisten Gestalten die Naturwahrheit, der Wiedergabe der Seelenzustände oft genug die Folgerichtigkeit fehlte, konnte den neuen spezifisch „charakteristischen" Stil bei den Anhängern des Alten nicht empfehlen.

Victor Hugo fühlte mit dem französischen Instinkt des Möglichen selbst, daß er um einen Schritt zu weit gegangen sei, und es gelang ihm rasch genug, sich sowohl des Aufbaus einer geschlossenen und daher theatralisch wirksamen Handlung zu bemächtigen, als auch dramatische Stoffe zu finden und zu erfinden, die seiner Individualität besser entsprachen als der „Cromwell". Schon mit seinen beiden nächsten Dramen: „Hernani"[2] (erster Druck, Paris 1830) und „Marion de Lorme"[3] (erster Druck, ebendas. 1831; früher als „Hernani" gedichtet), hatte Victor Hugo den ihm gemäßen dramatischen Stil gewonnen. Nicht Shakespeare, sondern Calderon und den Spaniern suchte er das Geheimnis des spezifisch romantischen Dramas abzu-

---

[1] Deutsch von J. B. Werner (Frankfurt a. M. 1830); von Franz Kottenkamp (ebendas. 1836).

[2] Deutsch: „Hernani, oder die kastilianische Ehre" von J. B. Werner (Darmstadt 1830); von K. L. W. von Klinger (Pest 1830).

[3] Deutsch von O. L. B. Wolff (Frankfurt a. M. 1835).

lauschen; die eigenartige Zuspitzung der Konflikte, die Mischung von heißblütiger Leidenschaft und schärfster, ja raffinierter Berechnung gewisser Effekte, welche er bei den Spaniern vorfand, vermochte sich Hugo vollständig anzueignen. Von sich selbst aus fügte er die eigentümlich scharfe Charakteristik, mit Vorliebe freilich solcher Gestalten, die hart an der Grenze der Natur stehen, die eigenartige Sophistik der modern revolutionären Leidenschaft und jenes blendende Kolorit im Detail hinzu, welches den einzelnen Akten und Szenen seiner Dramen so entschiedene Stimmung gibt. In „Hernani" handelt es sich um die Verherrlichung des romantischen Geächteten, einer Lieblingsgestalt aller Romantiker. Die Erfindung strotzte von Unwahrscheinlichkeiten und psychologischen Unmöglichkeiten, aber die kühne Originalität der Situationen, die chevalereske Haltung des Ganzen, die bilderreiche, den Bann der konventionellen französischen Theaterverse durchbrechende Sprache rissen doch hin. In die Handlung, welche angeblich in Karls V. Tagen spielt, mischten sich Laute, die der revolutionären Gärung des Tags entstammen, Schlagworte, die blitzartig hervorbrachen und der Tragödie neben ihrer litterarischen eine politisch-tendenziöse Bedeutung gaben. Um die Zeilen „Thörichter, feiger, schlechter König!" entspann sich noch vor der ersten Aufführung ein Kampf des Dichters mit der Zensur, die Schauspieler und Schauspielerinnen des Théâtre français suchten die traditionellen Anreden des französischen Theaters in Victor Hugos unerhörte Diktion hineinzuzwängen, die Gegner versuchten den stürmischen Beifallssalven der Anhänger zum Trotz fünfzig Abende nacheinander die hauptsächlich verfemten Stellen des Dramas niederzuzischen; aber der Sieg war am Ende unbestreitbar.

Die Tragödie „Marion de Lorme" war ein weiterer Schritt nach dem Ideal der Hugoschen Tragödie hin. Die Vorliebe des Dichters für Menschennaturen, die im Laster den göttlichen Funken bewahrt haben und, von einer reinern und edlern Leidenschaft ergriffen, zugleich für diese und gegen ihre eigne Vergangenheit kämpfen, findet in der Verherrlichung der Kurtisane Marion de Lorme ihren jugendlich-leidenschaftlichen Ausdruck. Die opferfähige, reine Liebe, welche Marion für Didier faßt, adelt sie. Aber mit dem schwersten Opfer, welches sie für ihn bringt, sinkt sie in seinen Augen wieder zu ihrem frühern Handwerk herab, eine wahrhaft tragische Wendung. Und trotz des durch

das Duellmotiv geteilten Interesses entwickelt sich die Handlung in „Marion de Lorme“ mit jener energischen Kraft, welche über Unwahrscheinlichkeiten der Motivierung und der Charakteristik rasch hinweghilft.

Das nächste Drama Hugos: „Der König vergnügt sich“ („Le roi s'amuse“, Paris 1832), beruht auf der gleichen Gegenüberstellung der grellen Gegensätze des Lebens, durch welche der Dichter seine stärksten dramatischen Wirkungen erzielte, Gegensätze, welche teils in die Gruppierung der Gestalten, teils in die Seelen der handelnden Personen selbst gelegt sind. Der Gegensatz des üppigen Übermuts und frechen Selbstgefühls in dem König und seinen jungen Edelleuten und der zertretenen Menschennatur im Narren Triboulet, der Gegensatz der Narrenrolle, der hohnwürdigen Mißgestalt mit der innigen Vaterliebe und der verborgenen innern Kraft Triboulets sind beide bis an die äußerste Grenze des Möglichen geführt; aber es ist dramatisches Leben, dramatischer Kern in ihnen, und der Farbenglanz, welcher auch für dies Drama aufgeboten ist, braucht die Handlung und die Charakteristik nicht zu ersetzen. Nicht mit Unrecht machte die Kritik der Klassiker geltend, daß in diesem wie in andern Hugoschen Dramen das Melodrama der Boulevardtheater in die Dichtung eindringe. Victor Hugo hatte eben erkannt, daß in dem verachteten Melodrama wirklich dramatische Probleme, eigentümliche Konflikte, ein gutes Stück echten Lebens verkümmerten, welche die klassische „Tragödie“ nie beachtet hatte. Daß er sich derselben bemächtigte, blieb sein Verdienst; daß er dabei den Stoffen und Gestalten den Vorzug gab, in welchen sich überhitzte revolutionäre Stimmung, ungezügelter Trotz und Stolz, leidenschaftliche Sinnlichkeit darstellen ließen, lag teils in der Eigenart seiner Begabung, teils in der Einwirkung der Atmosphäre, die ihn umgab. Die Victor Hugoschen Helden und Heldinnen, selbst die Ungeheuer darunter, entsprachen in Wahrheit den Idealen der gärenden Pariser Gesellschaft des vierten Jahrzehnts, und so konnte denn auch kein noch so berechtigter Protest gegen die Auswüchse der Victor Hugoschen Phantasie, gegen die unzweifelhaft manieristische Richtung seines Geistes die volle und mächtige Wirkung des Neuen, Lebensvollen und geistig Bedeutenden, was er bot, ernsthaft hindern.

Die gleiche Kunst des dramatischen Aufbaus, die gleiche Energie der Charakteristik, hier noch verstärkt durch die energische

Prosa der Sprache, entfaltete die Tragödie „Lucrezia Borgia“ („Lucrèce Borgia“, Paris 1833), welche auf dem Theater der Porte Saint-Martin mit glänzendem und nachhaltigem Erfolg dargestellt ward. In gewissem Sinn und trotz ihrer häßlichen Momente darf man „Lucrezia Borgia“ Hugos beste Tragödie nennen, so vortrefflich ist die Anlage, so folgerichtig die Durchführung, so lebendig und vertieft die Charakteristik. Die Titelheldin ist hier in einer Weise die beherrschende Gestalt wie in keiner der frühern Tragödien; auch in ihr sind wiederum wie in „Triboulet“ die äußersten Gegensätze verbunden. „Was ist diese Lucrezia Borgia?“ sagt Victor Hugo in seiner Vorrede. „Nehmt die moralische Verworfenheit, wie ihr sie euch häßlicher, abstoßender, vollständiger nicht denken könnt, bringt sie dahin, wo sie am stärksten hervortreten muß, in das Herz eines Weibes, das mit allen Vorzügen physischer Schönheit und fürstlicher Größe ausgestattet ist, die dem Verbrechen seinen Schwung geben, und mischt dieser moralischen Ungeheuerlichkeit ein reines Gefühl, ja das reinste Gefühl, dessen das Weib fähig ist, das Gefühl einer Mutter, bei, stellt in eurem Ungeheuer eine Mutter dar, und es wird interessant, ja dieses Geschöpf, das zuvor nur Grauen erregte, wird Mitleid erwecken, diese häßliche Seele, sie wird vor euren Augen fast schön werden.“ Auch hier verschmäht der Dichter die melodramatischen, ja opernhaften Effekte nicht; es ist nicht zufällig, daß fast alle dramatischen Dichtungen Hugos zur Grundlage italienischer Libretti haben dienen müssen, die Demaskierung der Lucrezia auf der Terrasse des Palazzo Barbarigo in Venedig am Schluß des ersten Aktes, der Eintritt der Mönche mit ihrem Todesgesang in das Bankett der jungen Edelleute bedürfen geradezu der Unterstützung der Musik. Aber inneres Feuer, fortreißendes Leben, straffe Charakteristik, schlagkräftige Sprache wird niemand zu verkennen vermögen. Die Schlußszene, so grauenhaft sie immerhin sein mag, schließt nach allem Vorangegangenen eine tragische Gewalt in sich ein, die ihrer Wirkung auch auf die Widerstrebenden gewiß ist.

Auch die beiden folgenden Tragödien Victor Hugos: „Marie Tudor“ (Paris 1833) und „Angelo, Tyrann von Padua“ („Angélo, tyran de Padoue“, ebendas. 1835), waren in Prosa geschrieben, und das Bestreben des Dichters, die Rede ganz aus den Charakteren und Situationen herauswachsen zu lassen und mit der traditionellen Rhetorik zu brechen, verdiente

sicher die höchste Anerkennung. Die Gedrängtheit der Handlung und die Originalität der Charakteristik waren in beiden Dichtungen ungefähr die gleichen. Aber beide ertrugen den Vergleich mit „Lucrezia Borgia" nicht, da sich der Dichter in ihnen der launischen Willkür seiner Phantasie mehr überlassen hatte. Die Gestalt der Marie Tudor zeigt wenig genug von der historischen Erscheinung, es bedarf der Jahrzahl, um Hörer und Leser daran zu mahnen, daß sie sich der blutigen Marie gegenüber befinden. Die herbe und verbitterte Königin hat sich bei Victor Hugo in eine königliche Buhlerin verwandelt, welche in der Wildheit ihrer Leidenschaft ihr Liebesverhältnis mit dem Abenteurer Fabiano Fabiani vor ihrem ganzen Hof preisgibt und brutale Rache für die Untreue ihres Liebhabers nimmt. Die romanhafte Erfindung enthält gleichwohl einige mächtige dramatische und noch mehr theatralische Effekte, der Schluß ist von jener Eiseskälte, welche bei Victor Hugo wie bei andern französischen Schriftstellern der Zeit sich unmittelbar neben der fliegenden Glut findet. „Angelo von Padua", eine Tragödie, deren Hauptwirkung auf dem Gegenspiel der beiden Frauengestalten Catarina Bragadini und Tisbe beruht, näherte sich der „Lucrezia Borgia" wieder insoweit, als hier dem melodramatischen Effekt nicht alle innere Wahrheit und äußere Wahrscheinlichkeit geopfert wird. Die Phantasie Victor Hugos war eine solche, die wohlthut, sich in den Niederungen der Geschichte und nicht auf den Höhen derselben zu bewegen; Dinge, die in kleinen italienischen Despotien und italienischen Munizipien glaubhaft erscheinen konnten, waren unmöglich am englischen Hof. Die Höhepunkte des „Angelo" bilden der vermeinte Tod der Catarina und die letzte Szene zwischen Rudolf, Catarina und der Tisbe, Szenen, in denen die ganze Kunst Victor Hugos in der Darstellung jäher und dabei doch gemischter Gemütsbewegungen zu Tage tritt.

Mit der Tragödie „Ruy Blas" (Paris 1838) lenkte Victor Hugo in mehr als einem Sinn in die Bahn wieder ein, die er mit „Hernani" beschritten. Sie war wiederum in Versen geschrieben, und mit den Alexandrinern ging auch etwas von der altfranzösischen Regelmäßigkeit in das Werk über. Die Erfindung freilich war kühn genug. Die Liebe und zwar die erwiderte Liebe eines Dieners zu einer Königin schlug den Traditionen der Tragödie ins Gesicht; allein die Ausführung gemahnte vielfach schon wieder an das rhetorische Pathos der Werke, die

Victor Hugo seiner Zeit energisch bekämpft hatte. Nur im Schlußakt, in den großen Szenen zwischen der Königin, Don Saluste und Ruy Blas und nach der Ermordung Don Salustes zwischen der Königin und Ruy Blas allein, bewährt sich die Stärke Victor Hugos. Der Rückfall des Ruy Blas in die Bedientenrolle und Bedientennatur und die danach folgende moralische Erhebung sind eins von den Problemen, wie sie dieser Dichter liebt und gerade nur er zu lösen vermag.

Wenn man von der Mehrzahl der dramatischen Erfindungen Victor Hugos sagen durfte, daß sie halb tiefsinnig, halb ungereimt seien, so stellte sich gegenüber seinem letzten Drama: „Die Burggrafen“ („Les bourgraves“, Paris 1843), das Verhältnis wesentlich ungünstiger. Als ob er im „Ruy Blas“ sich zu weit in die Regelmäßigkeit hineingewagt habe und um jeden Preis in die Phantastik zurück müsse, bot er in den „Burggrafen“ die ganze Fülle der äußern, romantischen Mittel auf, welche ihm zu Gebote stand. Das Drama spielt auf deutschem Boden, ungefähr in der Zeit Friedrich Barbarossas, welcher sich zur Zeit des Beginns bereits seit zwanzig Jahren aus der Welt zurückgezogen hat und über neunzig Jahre alt ist. Die Burggrafen bilden vier Generationen: Job von Heppenhoff ist hundert Jahre alt, sein Sohn Magnus von Bardek achtzig Jahre, dessen Sohn Hatto von Nollig sechzig Jahre, Hattos Sohn Gorlois von Sareck dreißig Jahre alt. Die Hauptgestalt ist der hundertjährige Job, eine von jenen gigantischen Figuren, welche außerhalb der Naturbedingungen zu stehen scheinen, ein starrer, eherner Vertreter vergangener Größe unter einem Geschlecht moderner Pygmäen. Die groteske Phantastik der gesamten Handlung schloß jede ernste Wirkung der sehr ernst gedachten Dichtung aus; die „Burggrafen“ erlebten ein Fiasko, welches für Victor Hugo der Anlaß ward, seine gesamte dramatische Dichtung zu beschließen. In der Lektüre des Werks vermochte man wohl einzelnen Szenen und Bildern gerechter zu werden als auf der Bühne, aber am Gesamteindruck des Absurden und Unnatürlichen änderte sich dadurch nichts; das Drama war in der That, wie Brandes es ausdrückt, eine „Selbstparodie wenn nicht der dramatischen Romantik, so doch der besondern Manier Victor Hugos“.

Nach dem Abschluß seiner dramatischen Thätigkeit griff der Dichter zu der Form des Romans zurück, welche er in seinen

poetischen Anfängen benutzt, und in der er mit „Notre Dame" einen der größten Erfolge seiner Jugend errungen hatte. Die Jugendromane „Han von Island" („Han d'Islande", Paris 1823) und „Bug Jargal" (ebendas. 1825) haben vor allem das Interesse, daß sie zeigen, unter welchen Krämpfen die Phantasie der französischen Poetenjugend die engen Fesseln sprengte, die seit Boileau und trotz des 18. Jahrhunderts nur gelegentlich von kühnern Naturen abgestreift worden waren. Das Schauerliche, Düstere, das Gigantische und alles, was bisher als unschön und dem bon sens widersprechend aus der französischen Poesie verbannt gewesen, wurde jetzt mit Hast von allen Seiten zusammengerafft und um jeden Preis dem Publikum dargeboten. Es war in der That nicht leicht, in den Fratzen des „Han von Island" das wirkliche Talent Victor Hugos zu erkennen. Charles Nodier sagte in seiner berühmt gewordenen Kritik über diese wundersame Geburt einer an sich überstarken und durch eine prinzipielle Einseitigkeit noch künstlich überreizten Phantasie mit allem Recht: „‚Han von Island' ist eins der Bücher, denen man das allgemeine Ganze der Ausführung nicht nehmen kann, ohne in eine ebenso ungerechte wie leichte Karikatur zu verfallen. Man denke sich einen Schriftsteller, der sich freiwillig dazu verurteilt hat, mit Mühe und Anstrengung alle moralischen Gebrechen des Lebens, alle Greuel und Schändlichkeiten der Gesellschaft, alle Ungeheuerlichkeiten, Entwürdigungen und scheußlichen Ausnahmen in dem natürlichen und zivilisierten Zustand aufzusuchen, um unter diesem Auswurf einige widerwärtige Anomalien zu wählen, denen die menschlichen Sprachen kaum einen Namen zugestanden haben: die Morgue, das Schafott, den Galgen, Menschenfresser, Henker, denen er fluchwürdige Thaten und unerhörte Genüsse beilegt. Man erkennt in ‚Han von Island' fleißige Lektüre der Edda und der Geschichte, viel Wissen und Geist; man findet in dem Buch einen lebhaften malerischen, männlichen Stil, ja, was noch bewunderungswürdiger ist, Takt und feines Gefühl, die hier in der überraschendsten Weise von dem barbarischen Spiel einer kranken Phantasie abstechen."

Auch „Bug Jargal" gehörte in die Reihe jener Dichtungen, an denen nichts mehr interessieren kann als die ungestüme Leidenschaft, mit welcher man sich in eine zur ganzen französischen Litteratur entschieden gegensätzliche Richtung warf. Von größerer Bedeutung, weil viel unmittelbarer mit der innern Entwickelung

und der eigentlichen Natur des jungen Poeten zusammenhängend, war die Erzählung „Der letzte Tag eines Verurteilten“ („Le dernier jour d'un condamné“, Paris 1829). Ihr poetisches Verdienst ist freilich gering, aber sie war jedenfalls der erste Versuch Victor Hugos, Empfindungen, die ihm aus dem umgebenden Leben zuströmten, und Überzeugungen, die bereits fest mit seiner Natur zu verwachsen begannen, festzuhalten und zu gestalten.

Das erste Meisterwerk Victor Hugos auf dem Gebiet der Erzählung, ein trotz aller seiner Mängel unvergängliches Werk war der Roman „Unsre Liebe Frau von Paris“ („Notre Dame de Paris“; erster Druck, Paris 1831), ein genialer Versuch, mit den tiefern Prinzipien der romantischen Schule Ernst zu machen und das Mittelalter in einer großen Dichtung vollständig neu zu beleben. Die umfassenden Studien, die der Verfasser zu diesem Zweck gemacht hatte, fielen dabei doch weniger ins Gewicht als die besondere Art seiner Phantasie, welche das alte Paris, soweit es noch um die Notre Damekirche und auf der Citéinsel vorhanden war, mit realistischen und phantastischen Gestalten belebte, unter denen einige mit allem Recht eine Weltberühmtheit erlangten. Mit wirklich schöpferischem Vermögen und einer überwältigenden Stimmungsfülle traf Victor Hugo in seiner Sittenschilderung die Mischung von derber Realität und übersteigertem Idealismus, von dämonischer Lust und gläubiger Askese, von wildester Gewaltthätigkeit, Roheit und Grausamkeit und von hingebender Liebe, von Grauen und Entzücken, die das Leben des ausgehenden Mittelalters erfüllt hatte. Der Zug des Poeten zum Düstern, Schauerlichen, zum Seltsamen und Phantastisch-Originellen fand im 15. Jahrhundert seine Rechnung, und „Notre Dame“ war keineswegs bloß eine „Orgie der Romantik“, wie die klassische Kritik fortfuhr zu behaupten. Durch die Gestalt des Quasimodo blieb allerdings das geistige Band mit den Ungeheuern des „Han von Island“ und des „Bug Jargal“ erhalten, aber es traten in „Notre Dame“ ganz andre Elemente hinzu und in Wirksamkeit. Der historische Hintergrund des Romans ist bedeutend und in der echten Farbe der Zeit gehalten, dabei trotz der unzulässigen Breite einzelner Schilderungen keineswegs die Hauptsache. Der Vordergrund der eigentlichen Handlung bewährt den Phantasiereichtum, die kräftige Erfindung des Dichters; selbst der widerstrebende Leser, der den Schicksalen und Abenteuern dieser

mittelalterlichen Menschengestalten keine Sympathien entgegenbringt, wird fortgerissen. Schon in der Einleitung, den Schilderungen des Dreikönigstags und der verunglückten Aufführung des großen Mysteriums des armen Pierre Gringoire, herrscht eine vibrierende Lebendigkeit, die sich im weitern Verlauf des Romans ununterbrochen steigert. Die phantastischen, spezifisch Hugoschen Figuren des Quasimodo, des buckeligen Zwergs, des Glöckners von Notre Dame, der Gauklerin Esmeralda mit ihrer Ziege erscheinen hier neben fest durchgeführten und die Zeit, in welcher „Notre Dame“ spielt, vergegenwärtigenden Charakteren. Vom König Ludwig XI. und dem Kardinal von Bourbon, von den flandrischen Gesandten, unter denen Jakob Coppenole, der Weber von Gent, mit ein paar Meisterzügen vor die Augen des Lesers gestellt ist, bis zum Kapitän Phöbus de Châteauprès, von dem unseligen Claude Frollo bis zu seinem verlumpten studentischen Bruder und dem Poeten Pierre Gringoire, der unter die Zunft der Gauner und Landstreicher gerät, von der unseligen Büßerin Gudula, die sich zuletzt als Esmeraldas Mutter erweist, bis zu dem Kreis adliger Fräulein, der um die schöne Fleur de Lys vereinigt ist, haben wir eine reiche Zahl wirklicher Menschengestalten, die zusammen ein reiches, volles Bild der mittelalterlichen Pariserschaft gewähren. Der Sinn des Dichters blieb dem Grausigen, Wildsinnlichen viel zu sehr zugewandt, um dasselbe in der Handlung von „Notre Dame“ zu überwinden und besiegen zu können. Ein wahrer Hexensabbat von Greueln, von Folter- und Henkerszenen, von entsetzlichen Verbrechen und furchtbaren Enthüllungen steigt aus den Blättern des Romans empor, aber alle diese Begebenheiten sind in eine Art Zusammenhang mit den menschlich-verständlichen und psychologisch-wahrscheinlichen Teilen der Erfindung gebracht; die Schicksale der unglücklichen Esmeralda, welche den roten Faden der Erzählung bilden, üben eine zwingende Gewalt, und gegen den Schluß hin läßt der Dichter mit der energisch vorwärts drängenden Art seiner Darstellung, mit den immer neuen Überraschungen jedes Kapitels den Leser kaum mehr zur Besinnung kommen. Der Angriff der Gauner auf die Kirche Unsrer Lieben Frau, das Erscheinen Ludwigs XI. in der Bastille und sein Eingreifen in den Aufstand, das Gefecht zwischen den königlichen Truppen und den Gaunern, die furchtbaren Szenen zwischen Esmeralda und

Claude Frollo, zwischen der Klausnerin im Rattenloch und dem armen Mädchen, die schließliche Erkennung zwischen Mutter und Tochter, die Hinrichtung der Heldin, der Tod des Archidiakonus bilden eine so gewaltige Handlung, daß alle nüchternen Erwägungen und Bedenken von diesem Sturm leidenschaftlich belebten Geschehens hinweggefegt werden.

Zwischen dem Erscheinen von „Notre Dame“ und der Vollendung des großen Romans „Die Elenden“ („Les misérables“, Brüssel 1862) lag über ein Vierteljahrhundert. Die Anschauungen Victor Hugos über Aufgaben und Ziele der Poesie hatten sich in diesem Zeitraum wesentlich gewandelt, und anstatt eine Vergangenheit heraufzubeschwören, welche ihm interessanter und origineller erschienen war als die Gegenwart, versuchte er jetzt die brennendste Frage der Zeit poetisch zu lösen und als Anwalt jener Gegengesellschaft (Contresociété) aufzutreten, welche bei jeder der französischen Umwälzungen seit 1789 immer drohender und entscheidender in den Vordergrund getreten ist. Die sozialistische Tendenz Victor Hugos nimmt freilich wunderliche Formen an und sucht nach einer Art des Ausdrucks, in welcher sich der Dichter von „Notre Dame“ nirgends verleugnet. Er verkündet sehr energisch die politisch-soziale Tendenz seines Romans in der Vorrede, weist ausdrücklich die Befriedigung des ästhetischen Sinnes zurück und stellt sich auf den Nützlichkeitsstandpunkt, der den Autoren des vorigen Jahrhunderts so geläufig war. „Solange das Proletariat unter den Männern, die Prostitution unter den Frauen noch Menschenopfer fordert, solange Kinder aus Mangel an leiblicher oder geistiger Pflege verkommen und verkümmern, solange es überhaupt Elend auf der Welt gibt, so lange wird ein Buch wie ‚Die Elenden‘ nützen.“ Diese Ankündigung hindert inzwischen nicht, daß Schicksale eines Einzelnen, welche man nur mit großen Einschränkungen als typisch ansehen und gelten lassen kann, die Haupthandlung des Romans bilden und das volle Interesse für sich in Anspruch nehmen. Kreyssig trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er betont: „Weit entfernt, die Quellen des Elends in den Fehlern unsrer Gesetze und den Grundlagen unsrer wirtschaftlichen Organisation nachzuweisen oder gar Mittel zur Abhilfe anschaulich in Szene zu setzen, hält er sich im großen und ganzen durchaus innerhalb der hergebrachten, rein individuellen Gefühlskonflikte. Der Angriff gegen die Gesellschaft, soweit das Gedicht ihn erhebt, beschränkt sich auf

eine einzelne, allerdings sehr beklagenswerte Härte, die aber doch nur einen kleinen Bruchteil des Elends verschuldet und auch bereits von allen Parteien als solche anerkannt und nach Kräften gemildert worden ist. Im übrigen haben wir nur Folgen rein persönlicher Verschuldung vor uns, und auch die Leistungen der Tugendhelden, des Bischofs und seines Schützlings, haben keineswegs das Ganze zum Gegenstand. Dieselbe Ohnmacht, die politischen Theorien seiner Partei dichterisch zu gestalten, zeigt sich in der bunten Reihe von Nebenhandlungen und Schilderungen, welche sich um den Grundstock des Romans gruppiert. Überall liegen das individuelle Leben und der politisch-soziale Gedanke in breiten, unorganischen Massen unvermittelt nebeneinander, und auch die Charakteristik leidet in den meisten Figuren unter dem Mangel an organischer Verbindung zwischen dem maßgebenden Grundgedanken, sozusagen dem Skelett des Charakters, und den individuellen Zügen, welche bestimmt sind, demselben Formen und Farben des Lebens zu geben." („Studien zur französischen Kultur- und Litteraturgeschichte", Berlin 1865, S. 454.)

Die Handlung des großen Tendenzromans „Die Elenden" hat insofern einen bestimmten Zeithintergrund, als der Held Jean Valjean als junger Mensch eines einfachen Brotdiebstahls halber, den er um der hungernden Kinder seiner Schwester willen begangen hat, im Mai 1796 unter der Republik zur Galeere verurteilt wird. Die fünf Jahre dehnen sich infolge von Fluchtversuchen, Widersetzlichkeiten, Disziplinarstrafen zu zwanzig Jahren aus, in der roten Jacke der Gebrandmarkten, bürgerlich Toten verlebt er, Valjean, die Republik, das Konsulat, das Kaiserreich, die Restauration, die Hundert Tage, im Oktober 1815 endlich wird er der Freiheit zurückgegeben. Mit einer tiefen Er- und Verbitterung im Herzen sucht er den Weg ins Leben zurück; „wenn das Hirsekorn unter der Mühle denken könnte, würde es ohne Zweifel denken, was Jean Valjean dachte". Der entschlossene Feind der ungerechten Gesellschaft würde aber ohne die christliche Barmherzigkeit eines Bischofs alsbald wegen eines Silberdiebstahls den Weg nach dem Bagno wieder antreten müssen. Und erst die späte Nachwirkung der an ihm geübten priesterlichen Milde ermöglicht ihm, ein wirklich neues Leben zu beginnen. Er läßt sich unter falschem Namen in einer Provinzialstadt im Norden Frankreichs nieder und wird als

„Vater Madeleine", als ein großer Industrieller, der in wenigen Jahren ein großes Vermögen erwirbt und erspart, zum Wohlthäter des Orts und der Gegend. Allein die Nachwirkungen seiner Vergangenheit stellen sich seiner Gegenwart feindselig gegenüber. Auf seinen Namen ist ein andrer Galeerensträfling ergriffen worden, und um seinem Gewissen zu genügen, muß er sich nicht nur selbst dem Gericht stellen, sondern auch des Raubes (von zwei Frank), jenes Raubes, der im Vorspiel die Krisis seines Seelenlebens geworden ist, anklagen. Er wird jetzt lebenslänglich zu den Galeeren verurteilt; zum Glück ist es ihm vorher gelungen, sein Kapital zu retten und zu verbergen. Da er nach wenigen Monaten mit gewohntem Glück und Geschick dem Bagno wieder entflieht und glücklich Paris erreicht, muß er nicht mittellos in die Untiefen der Weltstadt hinabtauchen. Er kann vielmehr dem Pflegekind, welches er in einer wundersamen Verkettung der Umstände angenommen hat, der kleinen Cosette, eine vorzügliche Erziehung zu teil werden lassen. Mehr und mehr läutert er sich während der Jahre, wo er unerkannt, wenn auch nicht unangefochten in Paris lebt. Sein ganzes Herz hängt an dem jungen Mädchen, welches natürlich ihrerseits, herangewachsen, ihr Herz an einen Studenten verschenkt, einen der Weltbeglücker der Generation von 1830, für welche die „Insurrektion" so lange eine heilige Pflicht ist, bis sich die starrköpfige Welt zur alleinseligmachenden Republik bekehrt hat. Jean Valjean kann in dem jungen Marius nichts andres sehen als den Räuber seines späten und einzigen Glücks; gleichwohl fühlt er, daß Cosette ihre Liebe nicht opfern kann, und muß also sein Glück opfern. Der Geliebte des jungen Mädchens nimmt an der republikanischen Schilderhebung und dem großen Barrikadenkampf vom 6. Juni 1832 teil. Jean Valjean wird bei dieser Gelegenheit der Retter des verwundeten Jünglings, in einem Abenteuer, wie es nur die phantastisch-realistische Kunst der Franzosen, Victor Hugos speziell, ersinnt: Jean rettet Marius durch die Kloaken von Paris, schleppt ihn anderthalb Lieues durch die schmutzigen, stinkenden unterirdischen Gassen der Kotstadt. Nachdem Marius gerettet ist, bleibt dem tugendhaften und idealen Galeerensträfling nichts mehr übrig, als das liebende Paar miteinander zu verheiraten. Er schenkt Cosette sein ganzes Vermögen zur Mitgift, enthüllt dann dem jungen Paar seine ganze Vergangenheit, ohne sich seiner tugendhaften Hand-

lungen und sonstigen Verdienste zu rühmen, und erreicht damit natürlich zunächst nur, daß sich seine Kinder mit Abscheu von ihm abwenden. Zum Glücke kommt durch unvorhergesehene Zufälle der wahre Charakter, das wahre Leben des Galeerenmärtyrers zu Tage, Cosette und Marius eilen, ihre Härte wieder gut zu machen, und so stirbt Jean Valjean zwar an gebrochenem Herzen, aber nicht, ohne daß noch ein Schimmer von Versöhnung und Verklärung über seine letzte Stunde fällt.

Diese durch eine Reihe von gelungenen Nebengestalten (unter denen vor allen die des Polizeiagenten Javert mit Meisterhand ausgeführt ist) mit getragene Haupthandlung ist nicht nur von zahlreichen zum Teil sehr breit ausgeführten Episoden durchsetzt, deren falsche Proportionen den künstlerischen Totaleindruck wesentlich beeinträchtigen, sondern auch mit einem ungeheuern Ballast von Räsonnements, Studien und Exzerpten des Verfassers belastet. Jeder Anlaß, der sich bietet, wird zu Auseinandersetzungen und Darlegungen benutzt, die mit der poetischen Aufgabe des Romans nichts zu schaffen haben, aber die Tendenz des Verfassers, von der er selbst fühlt, daß sie in seinen Gestalten und seiner Handlung nicht klar und mächtig genug hervortritt, verdeutlichen und verstärken sollen. Der Stil der „Elenden“ ist auf diese Weise merkwürdig ungleich, bald malerisch reich, ergreifend, gedrängt, bald lyrisch-pathetisch und gelegentlich überschwenglich, bald breit-geschwätzig und selbst schleppend. Alles in allem bleibt freilich die Kraft des Dichters zu bewundern, welcher auf der Schwelle des Alters noch so vieles von den besten Eigenschaften seiner poetischen Jugend bewahrt hat; auch wird sich niemand dem Eindruck entziehen, den gewisse humanitäre Überzeugungen des Verfassers hervorrufen müssen. Daß aber die bereitwillige, enthusiastische Hingabe Victor Hugos an die Ideen des Jahrhunderts die Klarheit seiner Grundanschauungen und die Reife seines Urteils über Leben und Welt gesteigert hätte, wird angesichts der „Elenden“ und der drei Spätlingsromane: „Die Meerarbeiter“ („Les travailleurs de la mer“, Paris 1866), „Der Mann, der lacht“ („L'homme qui rit“, ebendas. 1869) und „1793“ (ebendas. 1874) auch der begeistertste Verehrer einer so eigentümlichen und nahezu inkommensurabeln Dichtererscheinung kaum zu behaupten versuchen.

Hundertdreiundsechzigstes Kapitel.

Alfred de Musset.

Victor Hugo hatte mit Recht als das Haupt der französischen Romantik gegolten, doch im Lauf seiner langen Entwickelung, unter den Einflüssen einer Zeit, von der er selbst gesagt, daß ein Menschenalter in ihr einem Jahrhundert gleiche, war er mächtig auch über den weitesten Begriff dieser Romantik hinausgewachsen. In seinen poetischen Werken vereinigten sich die romantischen Elemente, die sich gerade bei ihm nie völlig verflüchtigten, mit jenen Elementen, welche dem Boden der französischen Gesellschaft seit der Julirevolution entstiegen. Der gleiche Umbildungsprozeß wie bei Victor Hugo fand bei einer Reihe minder hervorragender Talente der französischen Litteratur statt, ein Teil desselben wiederholte sich auch bei und in den poetischen Naturen, deren Begabung mit jener Victor Hugos in die Schranken treten konnte, vor allem in der Dichtererscheinung jener tiefen und genialen Natur, die in mehr als einem Sinn Anspruch darauf gehabt haben würde, für den größten französischen Dichter der Neuzeit zu gelten, wenn der Mangel an innerer Konzentration und an positiven Überzeugungen durch irgendwelche andre noch so glänzende Eigenschaften aufgewogen werden könnte. Wie Victor Hugo, begann Musset seine poetische Laufbahn unter dem Banner der Romantik; aber viel rascher und zufolge seiner Eigenart viel unbedingter und entschiedener wandte er sich jener modernen Dichtung zu, welche allerdings aus der Romantik hervorging und den größten Teil der Erbschaft derselben antrat, aber mit ihr keineswegs identisch ist. Der rasche Übergang von der Romantik zur modernen Litteratur spiegelt sich vielleicht nirgends charakteristischer als in den Dichtungen und Selbstbekenntnissen Mussets.

Alfred de Musset war als der zweite Sohn eines Büreauchefs im französischen Ministerium des Innern, Victor Donatien de Musset, am 11. Dezember 1810 zu Paris geboren. Er besuchte das Collège Henri IV, wo der Herzog von Chartres, der älteste Sohn Ludwig Philipps von Orléans, sein Mitschüler war, und machte dann den Versuch, die Rechte zu studieren. Aber da er diesem Studium ein Gefühl des Ekels und der Langeweile schon entgegenbrachte, war es eben kein Wunder, daß dasselbe ebenso wie eine Reihe andrer Versuche im Beginn scheiterte, und daß Musset in frühster Jugend die Litteratur als Beruf ergriff. Freilich nicht in dem Sinn, wie die Mehrzahl seiner litterarischen Zeitgenossen, denn Musset blieb durch den sichern Rückhalt des väterlichen Hauses und nach dem frühen Tode des Vaters im Jahr 1832 durch seine sonstigen gesellschaftlichen Verbindungen vor allem ein vornehmer junger Mann, welcher den Umgang mit Dandys und „jungen eleganten Leuten, die viel reicher waren als er", mit einer gewissen Beflissenheit suchte. Er stürzte sich in den Strudel der modischen Vergnügungen und gelangte in unverhältnismäßig frühem Lebensalter zu jener Blasiertheit, jenem Gefühl der Übermüdung, welches in den Lebenskreisen, die er bevorzugte, vor allen heimisch ist. Leidenschaftliche Erregungen und schmerzliche Erfahrungen stürmten abwechselnd auf den für beide nur allzu empfänglichen Musset ein. Von verhängnisvoller Bedeutung für ihn ward 1834 ein Liebesverhältnis zu der sieben Jahre ältern George Sand, mit welcher er nach Venedig ging, von wo er sieben Monate später in halber Gebrochenheit zurückkehrte. Er hatte in der Lagunenstadt ein schweres Nervenfieber bestanden, bei dem die Sand seine treue Pflegerin gewesen war. Aber nicht die Nachwirkungen dieser Krankheit, sondern die eines Bruches mit der geliebten Frau verdüsterten seine Seele und steigerten die weltmüde Verzweiflung, welche schon zuvor die Krankheit des jugendlichen Dichters gewesen war. Alfred de Musset beschuldigte mit Recht oder Unrecht George Sand einer Untreue gegen ihn, und dreißig Jahre später fanden leidenschaftliche Erörterungen vor dem Publikum über die Erlebnisse des Dichters und der großen Dichterin in jenen venezianischen Tagen statt. Wenn es unmöglich erschien, die gegenseitige Schuld bezüglich der Auflösung ihres Bundes festzustellen, so blieb es gewiß, daß nicht leicht zwei von Haus aus gegensätzlichere Naturen gedacht werden konnten,

als Musset und George Sand waren. Und es blieb ebenso gewiß, daß der Vierundzwanzigjährige, wie er seinem Bruder Paul de Musset geschrieben, „mit zerschmetterter Seele und blutendem Herzen" nach Paris zurückkam, daß er „trotz der schrecklichen Erinnerungen, die ihn quälten, seinen Schmerz zu hegen fortfuhr" (Paul de Musset, „Biographie d'Alfred de Musset", Paris 1877, S. 131), und daß er und seine Freunde der Leidenschaft für und dem Bruch mit George Sand alles spätere Unheil seines Lebens beimaßen. Jedenfalls raffte sich Musset aus der Dumpfheit der ersten Monate nach seiner Zurückkunft bald zu neuem Verkehr, neuem Lebensgenuß und neuem poetischen Schaffen empor. In den Jahren 1834—39 entstanden neben zahlreichen kleinern Gedichten seine größern Werke: das Drama „Man spielt nicht mit der Liebe", die Tragödie „Lorenzaccio", der Roman „Bekenntnisse eines Kindes des Jahrhunderts", dazu die kleinern Lustspiele: „Der Leuchter", „Man soll nichts verschwören" und „Eine Laune", und die ersten und frischesten Novellen. Es war die produktivste Zeit seines Lebens, vom Beginn der vierziger Jahre an versank Musset mehr und mehr in düstere Stimmungen, in jene traurigen Gewohnheiten der Selbstzerstörung, bei denen der Absinth eine verhängnisvolle Rolle übernahm. Pausen völliger Trägheit, die sich von Wochen zu Monaten und Jahren ausdehnten, wachsende Verstimmungen über Zeit, Welt und Leben, unerfreuliche Genüsse und Gewohnheiten füllten die spätern Tage dieses verzogenen Kindes des Jahrhunderts. Immer unfähiger, sich der unwürdigen Schlenderei, in der er seine Tage hinbrachte, zu entreißen, immer seltener zur Poesie zurückkehrend, mochte der Dichter sein gutes Geschick preisen, das ihn in Frankreich geboren werden ließ, wo der einst mit Recht erworbene Ruhm einen Anspruch auf Teilnahme und Geltung gibt, welcher nie hinfällig werden kann. In der langen Reihe der Jahre zwischen 1840 und 1857 schrieb Musset nur die Lustspiele (Proverben): „Eine Laune", „Zwischen Thür und Angel", „Carmosine", einige Spätlingsnovellen („Das Geheimnis Javottes", „Mimi Pinson", „Die Fliege"), einige Gedichte und einige kritische Essays. Im Jahr 1852, nachdem seine eigentliche Schöpferkraft längst verloschen war, öffneten sich ihm die Pforten der französischen Akademie. Seine äußere Lage war durch die Erträge seiner frühern Schriften und durch die Sinekure als Bibliothekar des Ministeriums des Innern gesichert,

welche ihm die Julimonarchie gewährt hatte, und die ihm, nachdem ihn die Februarrepublik des bescheidenen Einkommens beraubt hatte, durch das Kaiserreich sofort zurückgegeben wurde. In einsamer, menschenscheuer Zurückgezogenheit, die nur selten von Kunstgenüssen unterbrochen ward („Ohne Rachel und ohne Rossini würde es sich gar nicht verlohnen, noch zu leben", sagte er zu seinem Bruder), verbrachte er seine letzten Jahre und starb am 2. Mai 1857 in seiner Vaterstadt Paris, von der er sich während seines Lebens nur selten getrennt hatte.

Alfred de Mussets „Werke"[1] („Œuvres"; beste Ausgabe von P. de Musset, Paris 1876) gehören zu den originellsten und, ein paar unbedeutende und schwächere Spätlingsarbeiten abgerechnet, unzweifelhaft zu den unvergänglichsten Schöpfungen der neuern französischen Litteratur. In ihrem Subjektivismus stehen sie geradezu einzig innerhalb dieser Litteratur, und so gewiß Musset ein Kind seines Volks und seiner Zeit ist, so erscheint er doch im ganzen unabhängiger von dem Zug der Massen, als dies bei französischen Poeten und Autoren der Regel nach der Fall ist. Er mochte durch den Mund einer seiner Gestalten mit Recht von sich sagen: „Ich habe mein eignes Leben gelebt und nicht das eines künstlichen Wesens, das mein Stolz und meine Langeweile gebildet hatten". Und ob man sich auch seinen besten Leistungen gegenüber der Klage nicht zu entschlagen vermag, daß dies Leben, welches sich so treu in den Dichtungen spiegelt, nicht größer und reiner gewesen sei, der Zauber unbedingter Wahrheit und schrankenloser Hingabe an die gute oder schlimme Empfindung ruht wie ein Licht auf allem, was Musset gedichtet. Dazu schloß die ursprüngliche Anlage dieser problematischen Natur eine Anmut, eine feine Empfänglichkeit für die höchsten wie für die anspruchslosesten Reize der Natur und des Lebens, einen brausenden Jugendmut und jene heißblütige Sinnlichkeit in sich ein, die ihrer Wirkung auf die Franzosen seit Villons und Marots Tagen gewiß waren. Die Tiefe seiner in jedem Sinn schöpferischen (auch sprachschöpferischen)

[1] Von Mussets Dichtungen sind nur eine Anzahl ins Deutsche übertragen: außer den „Dichtungen von Alfred de Musset" von Otto Baisch (Bremen 1880) Übertragungen einzelner von Ferd. Freiligrath, von Em. Geibel und Leuthold („Fünf Bücher französischer Lyrik", Stuttgart 1862, S. 94), von F. O. Gensichen (in „Studienblätter", Berlin 1881).



Kraft bewährte sich oft an kleinen und scheinbar untergeordneten Stoffen, aber allem, was er ergriff, hauchte er volles Leben ein, er wußte einen Seufzer, einen Blick, ein Wort zum Musterwerk voll Grauen und Reiz, zur Zaubermär zu machen und „eine Perle aus der Zähre zu schaffen", wie er sich in seinem „Impromptu" berühmt hatte. Bei wenigen Dichtern, die nicht das geleistet haben, wozu sie von der Natur berufen waren, ist es so gewiß wie bei Musset, daß nur der verhängnisvolle Zug zum träumenden Müßiggang zwischen ihnen und einer Reihe von größern Schöpfungen gestanden hat. Er hat sich selbst das Urteil gesprochen, indem er schreibt: „Man hat oft in der Geschichte der Kunst allerhand von der Leichtigkeit erzählt, mit der gewisse große Künstler ihre Werke ausführen. Man hat deren genannt, die im stande waren, mit der Arbeit ein regelloses Leben und sogar die Trägheit zu verbinden; aber es gibt keinen größern Irrtum als diesen. Es ist allerdings nicht unmöglich, daß ein geübter Maler, der seiner Hand und seines Rufs sicher ist, eine schöne Skizze inmitten der Zerstreuungen und Vergnügungen fertig bringe. Trotz einiger solcher Bravourleistungen, die überdies alles in allem jederzeit überschätzt worden sind, bleibt es gewiß, daß alles wahrhaft Schöne immer das Werk der Zeit und der andächtigen Arbeit ist, und daß es kein wahres Genie giebt ohne Beharrlichkeit und ohne Geduld." Mit um so stärkerer Wucht fällt dies Urteil auf Alfred de Musset zurück, als ihm die Natur nicht, wie einer gewissen Gruppe von zartsinnigen Lyrikern, jene Assimilationsorgane, mit denen der Dichter sich die Welt aneignet, versagt hatte. Seine Jugenddichtungen beweisen hinlänglich, daß er der Welt, wenigstens eines guten Teils der Welt, Herr zu werden vermochte. Einigermaßen mag es einer so wählerischen und künstlerisch edlen Natur wie derjenigen Mussets zur Entschuldigung gereichen, daß der am Ende der dreißiger Jahre mit Macht in die Romantik wie in die moderne Richtung hereinbrechende litterarische Industrialismus ihn angeekelt und mit der Furcht erfüllt habe, sich mit den „Faiseurs", den litterarischen Arbeitern um jeden Preis, verwechselt zu sehen. Doch ändert dies alles nichts an der beklagenswerten Gewißheit, daß bei Musset die Poesie mit der äußern Jugend versiegte, und daß er sich selbst wie seiner Nation die großen Werke, von denen er gelegentlich träumte, schuldig geblieben ist.

Mussets poetisches Erstlingswerk, die „Geschichten aus Spanien und Italien" („Contes d'Espagne et d'Italie", Paris 1829), war nicht nur an der Sonne der Romantik, sondern auch an der einer verfrühten Welterfahrung gereift, welche bei dem kaum zwanzigjährigen Dichter wohl erschrecken durfte. Gedichte wie: „Die Andalusierin", „Venedig", „Lever", „Madrid", „Die Frau Marquise" mit ihrer glühenden Sinnlichkeit, ihrer Farbenpracht, ihrem üppigen Übermut, ihrer sangbaren Form rissen hin, bezauberten vor allem die Jugend. In den größern erzählenden Dichtungen: „Don Paëz", „Kastanien aus dem Feuer holen!", „Portia" und „Mardoché", zeigte sich die Phantasie des Dichters ausschließlich auf die Darstellung sinnlichen Liebesglücks und der daraus erwachsenden tragischen Konflikte gerichtet. Mit großer Virtuosität und einer Keckheit, welche an Frechheit streifte, stellte der Dichter hier unerhörte Abenteuer, genau die Abenteuer dar, von denen die Generation von 1830 träumte, und in denen sie Zweck und Inhalt des Lebens sah. Da in diesen poetischen Erzählungen wie in den Balladen der Lokalton wundervoll getroffen war, alles funkelte und schimmerte, so galt Musset für einen unbedingten Romantiker und die Parodie, welche seine berüchtigte „Ballade an den Mond" im Grund gegen die Romantik enthielt, für eine vorübergehende Laune.

Gleichwohl war nichts gewisser, als daß Alfred de Musset schon jetzt seinen eignen Weg einzuschlagen begann und sich namentlich nach dem Mißerfolg eines einaktigen dramatischen Versuchs im romantischen Stil: „Eine Nacht in Venedig" („La nuit vénitienne", Paris 1830), von der Schule im engern Sinn zu lösen begann. Die Isolierung Mussets hatte indes mehr tiefere als persönliche Gründe, der unbestechliche Künstlersinn in seiner Natur drängte ihn früh zu einer Läuterung, er hegte andre und bessere Empfindungen als die cynische Fröhlichkeit und den üppigen Übermut, welche die funkelnden Bilder der spanischen und italienischen Erzählungen belebten. Die volle Eigenart der Lyrik Mussets trat erst in der zweiten und den spätern Sammlungen seiner Dichtungen hervor. Die „Vermischten Gedichte" („Poésies diverses", Paris 1831) enthielten schon eine Anzahl seiner schönsten Lieder und einige jener gedankenreichen kleinern Dichtungen, in denen die großenteils schwermütige Reflexion des Dichters so tief in Stimmung getaucht

ist, daß sie den Leser mit innerster geheimster Gewalt ergreift. Die elegische Empfindung des Dichters gilt teils dem uralten Rätsel der Welt, dem Menschenweisheit umsonst fünftausend Jahre nachgesonnen hat, teils der Zeit, in welcher er geboren und, wie er schon jetzt vermeint, zur thatlosen Ohnmacht verdammt ist. In dem jugendlichen Dichter regt sich die Scham über die unwürdigen Neigungen seiner Phantasie, und er spricht in vollem Ernste das harte Wort, daß er nur ein Wesen ganz und vollständig kenne, nur über einen Einzigen ein glaubwürdiges Urteil habe, und dieser Einzige sei er selbst, den er verachten müsse. Doch aus dem Abgrund dieser Verzweiflung erhebt er sich mit dem Bewußtsein der treuen Hingebung an Freunde, an die Kunst, mit dem Preis weiblicher Reinheit und Würde. Eine wunderbare Mannigfaltigkeit von Tönen, die er gleich tief, gleich voll anzuschlagen weiß, ist schon in dieser Sammlung seiner Lyrik eigen. Die „Neuen Gedichte“ („Poésies nouvelles“, 1836—52, Paris 1852) zeigen die gleiche Mannigfaltigkeit, sie enthalten jene wundervollen Nächte: „Mainacht“, „Augustnacht“, „Dezembernacht“, „Oktobernacht“, die wir zum Schönsten französischer Lyrik rechnen müssen, jene „Trauer“ („Tristesse“), in welcher die schmerzliche Grundstimmung des Dichters ihren einfachsten und ergreifendsten Ausdruck findet, jene Gedichte „Die Hoffnung auf Gott“, die Stanzen „An die Malibran“, den poetischen „Brief an Lamartine“, die schönen Sonette an seinen Freund Alfred Tattet, die zartesten Huldigungen an einige Frauen, endlich einige seiner reizendsten Chansons. Charakteristisch für Musset war es, daß die politische Dichtung, die sonst bei den französischen Dichtern jenes Jahrzehnts eine so große Rolle spielt, ihn nur einige Male zur Gefolgschaft gezwungen hat. Seine Strophen beim Erlaß eines neuen Preßgesetzes und die französisch ruhmredige und Mussets durchaus unwürdige Antwort auf Beckers bekanntes Rheinlied waren die hauptsächlichsten Versuche Mussets in politischer Poesie. Im Schlußsonett der „Neuen Gedichte“ spricht er seine tiefste Abneigung gegen die Politik aus, er wünscht, daß man ihn übers Jahr noch lesen könne, und will, wenn sein Lied durchaus zwei Parteinamen dienen müsse, sich nur die Parteien Ninon und Ninette gefallen lassen.

So gleichgültig sich aber auch Musset den politischen Kämpfen und Krämpfen gegenüber verhielt, so erhob er sich doch

nicht über die bedenklichsten Einflüsse der Zeit. Die Mischung von kaltblütiger Skepsis und heißblütiger Genußsucht, welche dem Geschlecht von 1830 eigentümlich war und welche bei Musset durch die Abwesenheit des dritten Elements, des politisch-revolutionären Pathos, in ihrer ursprünglichen Weise hervortritt, diktierte ihm mehr als eins seiner Gedichte, vor allen die poetische Erzählung „Rolla"[1] (erster Druck, „Revue des Deux Mondes", August 1833; danach in den „Poésies nouvelles"), welche als ein Meisterwerk der Sprache, der poetischen Detaillierung ihren Wert auch für die behauptet, die den innersten Widerspruch der ganzen Erfindung erkennen. Jacques Rolla, der Held, ist der Sohn eines kleinen Edelmanns, der ihm weder Bildung gegeben, noch ein nennenswertes Vermögen hinterlassen hat. Da „jede Arbeit, jedweder Broterwerb auf seiner Lippe ein unauslöschliches Lächeln erweckt", da nicht er sein Leben lenkt, sondern „seine Leidenschaften, die er ihres Wegs gehen ließ, wie ein schläfriger Hirt das Wasser vor sich hinrauschen läßt", so ist es weiter nicht erstaunlich, daß Rolla einer der wüstesten Wüstlinge von Paris wird. Er teilt sein schmales Erbe in drei Beutel, vergeudet es in drei Jahren, wendet den letzten Rest dazu auf, eine Nacht mit einem ganz jugendlichen Mädchen, Maria, zu erkaufen, die von ihrer eignen Mutter in die Schande hinabgestoßen wird, und vergiftet sich auf deren Lager, nachdem durch die Opferwilligkeit, mit welcher ihm das arme Kind sein einziges Besitztum, seinen Schmuck, zur Rettung des Lebens anbietet, ein einziger heller Strahl wirklicher Liebe in die Öde seines Daseins gefallen ist. Als ein Nachtstück aus dem Pariser Treiben, als einen Erweis, wie weit poetische Kunst selbst das Häßliche in Poesie verwandeln könne, müssen wir „Rolla" immerhin gelten lassen. Das Bedenkliche liegt nur darin, daß Musset den Helden in gewisser Weise glorifizierte und ihm alle jene Eigenschaften lieh, die in den Augen der damaligen Jugend als ideale galten. „Niemals hat ein Adamssohn unter dem Lichte der Sonne eine größere Verachtung der Völker wie der Könige zur Schau getragen. Einsam wandelte er daher, unverhüllt in der Maskerade, die man das Leben nennt, und sprach laut vor sich hin. Sein lässiger Stolz schleppte wie ein

[1] Deutsch von Ludwig Ganghofer in den „Deutschen Monatsblättern" (Bremen 1879).

Königsmantel vom Palast bis zur Gosse hinter ihm drein. Er hatte ein edles Herz, war naiv wie die Kindheit, gut wie das Mitleid, groß wie die Hoffnung und wollte niemals selbst an seine Armut glauben.“ Seltsam genug werden die Glaubenslosigkeit der Zeit, das Alter und die Entartung der Erde für die Ausschweifungen eines jungen Wüstlings verantwortlich gemacht, der nur thut, „was seine Väter gethan hatten“. Und doch spricht aus den berühmten Apostrophen an den Heiland, die das Gedicht eröffnen, an Voltaire und hundert gelegentlichen Äußerungen wenigstens eine subjektive Wahrheit: Musset empfand es zeit seines Lebens hindurch als ein Unglück, sich nicht an die feste Weltanschauung eines Zeitalters wie etwa dasjenige Ludwigs XIV. anlehnen zu können.

Höher als im „Rolla“ steht der Dichter in den besten jener Dichtungen, welche er teils in seinem „Schauspiel im Lehnsessel“ („Le spectacle dans un fauteuil“, Paris 1833) vereinigte, teils in der „Revue des Deux Mondes“ und nachmals selbständig veröffentlichte. Mit Ausnahme des halb epischen Gedichts „Namouna“, einer in ihrer Art vollendeten Glorifikation Don Juans, bediente er sich in den spätern Dichtungen der dramatischen Form, ohne an die Bühne zu denken. Die Erstlinge in dieser Gattung: „Zwischen Lippe und Bechersrand“ („La coupe et les lèvres“), „Mariannens Launen“ („Les caprices de Marianne“) und „Fantasio“, weisen noch in bedenklichster Weise auf die ursprüngliche Vorliebe des Dichters für halb renommistische, halb blasierte Helden und für die rücksichtsloseste Darstellung brutal-sinnlicher Leidenschaft zurück; die Szene zwischen dem als Mönch verkleideten Frank und Belcolora an Sarg ist das Widerwärtigste, wozu sich Mussets Phantasie und kalte Weltverachtung verstiegen haben. Nicht reiner, aber maßvoller und anmutiger, von einer außerordentlichen Kunst der poetischen Kleinmalerei gehoben erscheinen die Komödien: „Andrea del Sarto“ und „Der Leuchter“ („Le chandelier“), letztere ein modern poetischer Nachklang zu den allerübermütigsten, allerfrechsten italienischen Novellen. Weit tiefer, namentlich in der Charakteristik, sind die tragische Komödie „Man spielt nicht mit der Liebe“ („On ne badine pas avec l'amour“) und die Tragödie „Lorenzaccio“ (1834), welche trotz ihrer rücksichtslosen Beiseitesetzung der Bühnenforderungen ein ausgezeichnetes Werk bleibt und die

gestaltende Kraft des Dichters in der Figur des Lorenzino offenbart. Dieser Mörder seines Vetters, des Herzogs Alessandro von Medici, ist ein seltsam gemischter Charakter, die Maske des feigen, nichtswürdigen Lüstlings, die er vorgenommen, ist allmählich zu seinem wirklichen Gesicht geworden, er hegt nur noch den einen Traum: sich von der Unsauberkeit seines Lebens durch einen Tyrannenmord zu befreien. „Dieser Mord ist alles, was von meiner Tugend bleibt. Wenn ich auch keine Scham mehr habe, meinen Stolz habe ich doch nicht verloren, und das Rätsel meines Daseins soll nicht im Schweigen untergehen.“ Daß die That eine vergebliche bleiben wird, sieht er voraus, aber „ob mich die Menschen nun begreifen oder nicht, ob sie handeln oder nicht handeln, ich habe ihnen wenigstens gesagt, was ich zu sagen hatte“. Der Pessimismus Mussets offenbart sich in dieser Tragödie in schneidigster Weise, die Wirkung der Dichtung kann daher nur eine erschütternde, nicht eine erhebende sein.

Minder mächtig in der Anlage, aber anziehender, von einem Geist liebenswürdiger Hingabe an das Schöne des Lebens, vom Glauben an weibliche Reinheit und innern Edelsinn erfüllt, in der Durchführung vom Hauch Mussetscher Grazie belebt zeigen sich die Dramen: „Barbarina“, „Man soll nichts verschwören“ („Il ne faut jurer de rien“), die Proverben: „Eine Laune“ („Un caprice“), „Zwischen Thür und Angel“ („Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée“, 1845) und das hübsche lyrische Drama „Carmosine“ nach einer Novelle des Boccaccio.

Unter Mussets poetischen Prosawerken ist das bedeutendste sein einziger Roman: „Ein Kind des Jahrhunderts“ („La confession d'un enfant du siècle“, Paris 1837), ein Versuch, die Summe seiner Erlebnisse, die er als typische ansieht, in eine Komposition zusammenzudrängen. Der Held Octave, das Kind dieses Jahrhunderts, hat eine Geliebte und einen Freund, die ihn verraten, ihn damit zuerst in die tiefste Schwermut und danach in jene Art der Ausschweifungen stürzen, welche eine Selbstentehrung einschließen. Er wird zum Wüstling, zum Trinker und ist bereits ziemlich tief auf der schiefen Ebene hinabgeglitten und mit dem Gefühl des äußersten innern Elends erfüllt, als ihn der Tod seines Vaters zur momentanen Besinnung führt. Er geht in sich, beschließt, sein Leben zu ändern, und geht aus Paris hinweg aufs Land. Hier

lernt er eine jugendliche Witwe, Brigitte Pierson, kennen, eine der reizendsten Frauengestalten Mussets, welche ihm nach wenigen Wochen eine tiefe Leidenschaft, diesmal eine reine, selbstvergessene Liebe, einflößt. Brigitte ahnt den Wurm, der an der Seele des jungen Octave nagt; sie bittet, ihr den stillen Frieden zu lassen, in dem sie dahingelebt hat, und Octave macht wirklich einen Versuch, sich zurückzuziehen; kommt aber nach wenigen Wochen wieder auf sein Landgut und beschwört Brigitte unter vollem Eingeständnis der Verirrungen seiner Vergangenheit, sein künftiges Leben vor dem Rückfall in die Entwürdigung des herzlosen Genusses und der blasierten Verzweiflung zu bewahren. Brigitte stellt, wie sie meint, die Stärke und Reinheit seiner Liebe, von der sie längst selbst ergriffen ist, auf entscheidende Proben; dann gibt sie sich freudig, rückhaltlos und opferfähig wie ein liebendes Weib dem Flehenden hin. „Musset hat mit dem ganzen Zauber seiner Poesie diese Episode ausgestattet. Sie bildet ein in sich nahezu geschlossenes Ganze und kann als solches zu den gelungensten Arbeiten des Dichters gezählt werden. Mit rührender Innigkeit sind die einsamen Spaziergänge im Wald und all die tausend zunächst kaum wahrnehmbaren himmlischen Nichtigkeiten geschildert, aus denen sich schließlich doch ein starkes Band webt, das sich sympathisch um Octave und Brigitte schlingt. Wenn der Roman hier abgeschlossen wäre, so würde er als Kunstwerk unvergleichlich höher stehen als in seiner jetzigen angeblichen Vollendung." (Paul Lindau, „Alfred de Musset", Berlin 1877, S. 201.) Allein die letzte Absicht des Buches geht ja nicht auf Darstellung eines menschlichen Glücks, sondern auf die Durchführung des trüben Grundgedankens aus, daß jeder, der vom echten Hauch dieses Jahrhunderts berührt ward, glücksunfähig sei. So zerstört denn in den folgenden Büchern Octave selbst das kaum gewonnene Glück: ein tiefes Mißtrauen gegen die Reinheit und die Treue auch Brigittens verzehrt ihn, er peinigt die geliebte Frau, bis er es wirklich dazu bringt, daß die Liebe in ihrem Herzen erlischt, daß sie sich einer neuen Neigung zu dem Musiker Smith nicht erwehren kann. Aber auch jetzt noch will sie sich opfern, will bis zum Tod bei Octave aushalten. Dieser selbst erkennt, was er unter diesen Umständen der einst Geliebten und sich schuldig ist, er reißt sich reuig von Brigitte los, überläßt sie dem Mann, der selbstloser und reiner zu lieben vermag. Er verbannt sich

selbst und „dankt Gott, der es so gefügt, daß von drei Menschen, die durch ihn gelitten haben, er allein unglücklich bleibt".

In grellen Dissonanzen klingt der Roman aus, die Unfähigkeit des Helden zum Glück und zu wahrer Liebe ist mit den stärksten Mitteln geschildert. Alle psychologische Meisterschaft, alles Raffinement, mit denen die innern Qualen Octaves unserm Mitgefühl nahegebracht werden sollen, ja aller Reiz des Stils, der gerade hier von wundervoller Klarheit, Durchsichtigkeit und feiner Beweglichkeit ist, vermögen über den krankhaften Eindruck der Grundanschauung des Dichters nicht hinauszuhelfen. Die tiefschmerzliche Überzeugung Mussets, daß sich in diesem Jahrhundert kein Herz rein und kein Herz stark erhalten könne, ist die subjektive eines Poeten, der das Elend der Krankheit empfindet, der aber nicht gesunden will und kann, weil auch die Selbstzerstörung ihre traurigen Erregungen und Genüsse in sich schließt.

Unter den Novellen Alfred de Mussets finden sich einige Meisterstücke von einem Reiz der Erfindung, einer Fülle der Stimmung, einem Reiz der Ausführung, welche ihresgleichen suchen. Dazu gehören: „Emmeline", „Friedrich und Bernerette", „Der Sohn des Tizian", die drei reizendsten. Unter den übrigen: „Die beiden Geliebten" („Les deux maîtresses"), „Margot", „Croisilles", „Geschichte eines weißen Raben" („Histoire d'un merle blanc"), „Peter und Camilla", „Das Geheimnis Javottes" („Le secret de Javotte"), „Mimi Pinson" und „Das Schönpflästerchen" („La mouche"), verdienen namentlich die erste und vierte hervorgehoben zu werden. Die Lust Mussets auch an dieser gedrängten und anmutigen Form, für die er wie wenige befähigt war, erlahmte, und einige seiner letzten Geschichten sind keinesfalls seines Geistes und kaum noch seines Stils würdig.

In Alfred de Mussets Erscheinung trat in entscheidender Weise zu Tage, wie unmöglich es der Generation von 1830 war, in einer reinen Anschauung zu leben und zu dichten, und wie die verhängnisvollsten Einwirkungen der Zeit gerade die Naturen am stärksten erfaßten, welche sich in vornehmer Isolierung vom Lärm des Tags abwandten, ohne damit der Zeit entfliehen zu können.

Hundertvierundsechzigstes Kapitel.

George Sand und Balzac.

Victor Hugo wie Alfred de Musset, obschon von Haus aus auf das Verharren in streng gebundener Form angelegt, mehr Lyriker als Dramatiker und, wenigstens der erstere, mehr Dramatiker als Epiker, hatten die Erfahrung machen müssen, daß sich mächtige Lebenseindrücke und Gedankenreihen, deren poetische Wiedergabe ihnen tiefstes Bedürfnis war, in keiner andern Form darstellen ließen als im Roman. Die Breite, die Überfülle und unübersehbare Mannigfaltigkeit des modernen Lebens spotteten aller Versuche, sie in einem großen epischen Gebilde poetisch zu konzentrieren. Die Hast und Unruhe des modernen Publikums gestattete nur selten jene Sammlung, welche die Poesie nach Goethes Wort verlangt, ja gebietet; sie schwächte das Gefühl für den Reiz der kunstvollern poetischen Formen, ohne das Bedürfnis nach poetischen Eindrücken aufzuheben. Die Leichtigkeit, mit welcher der Roman zum Vehikel noch ungeklärter Anschauungen, schwankender Empfindungen gemacht werden kann, empfahl ihn den Poeten einer Gärungsepoche, in der sich große soziale Umwandlungen teils vollzogen, teils vorbereiteten. In der ganzen Entwickelung der französischen Litteratur, in dem stets innigern Zusammenhang zwischen der schaffenden Phantasie und dem bewegten, mächtigen, anspruchsvollen Leben des Tags lag es begründet, daß die Bedeutung des Romans mit jedem Tag wuchs, und daß er mehr und mehr als die moderne poetische Form betrachtet ward. Nach Balzac sollte er das Drama andrer Epochen, nach George Sand die Parabeln und Fabeln der kindlichen Zeiten ersetzen, nach Sainte-Beuve die innerste Inspiration, das eigenste Geheimnis der Dichterseele am weitesten enthüllen. Wenn in spätern Tagen ein Emile Zola den Roman für die einzige zu duldende, allein berechtigte Kunstform

des Jahrhunderts erklärte, so war dies im Grund nur die letzte Konsequenz dessen, was schon in den dreißiger und vierziger Jahren ausgesprochen ward. Immer breiter trat der Roman in den Vordergrund der litterarischen Bühne, immer ausschließlicher nahm er die Teilnahme der litteraturgenießenden Gesellschaft in Anspruch, immer entschiedener ward versucht, durch eine Erweiterung und Umbildung des Romans das Gebiet der poetischen Darstellung selbst zu erweitern. Waren nahezu alle Talente der Zeit an dieser Entwickelung zunächst des französischen Romans beteiligt, so konzentrierte sich dieselbe am stärksten in zwei mächtigen Begabungen, welche ihre ganze Berühmtheit, ihren außerordentlichen Einfluß auf Leben und Litteratur lediglich ihren Romanen zu danken hatten. Die gegensätzlichen Erscheinungen einer George Sand und eines Balzac verkörpern zugleich zwei Hauptrichtungen, welche durch die französische Romandichtung dieser Zeit hindurchgehen; sie spiegeln nicht nur zwei grundverschiedene Weltauffassungen und Lebensstimmungen, sondern auch zwei grundverschiedene Kunstprinzipien in ihren Schöpfungen wider. Gleichwohl brachten Beide vereint, fast zu gleicher Zeit auftretend, in ihren Erfolgen beim Publikum einander ablösend, die ungeheuern Wirkungen auf Frankreich und das Französisch lesende Ausland hervor, Wirkungen, welche Dichtern wie Victor Hugo und de Musset, von andern Talenten zu schweigen, niemals zu teil wurden. Die erregten Empfindungen, die sich unbedingt der Gärung und Sehnsucht der Zeit überließen, wurden abwechselnd von der revolutionär-idealistischen leidenschaftlichen Darstellung in den Romanen der George Sand und von der systematischen, zersetzenden Untersuchung der Gesellschaft, in der sich Balzac gefiel, befriedigt. Die Siege beider Dichter entschieden in den Jahrzehnten der Julimonarchie die Hegemonie des Romans über alle andern Gattungen der Dichtung und die Hegemonie des französischen Romans über den Roman aller andern europäischen Litteraturen.

Die große Dichterin, welche diese Hegemonie begründen half, Amantine Lucile Aurore Dudevant, geborne Dupin, als George Sand unsterblich geworden, ward am 5. Juli 1804 zu Paris geboren. Väterlicherseits war sie eine Urenkelin des Marschalls von Sachsen, stammte also, wie sie mit naiver Eitelkeit gelegentlich doch betont, aus dem Blut von Königen, mütterlicherseits aus den untern Volksschichten; auf die Schil-

derung ihrer Mutter Victoria Delaborde, einer Pariser Putzmacherin, welche George Sand in ihren Memoiren gibt, fallen mehr Schatten als Lichter. Diese Memoiren, als „Geschichte meines Lebens“[1] („Histoire de ma vie“, Paris 1854 u. f.), die wichtigste, aber keineswegs zureichende Quelle ihrer Lebensgeschichte, verbreiten sich besonders ausführlich über ihre Jugend. Nach dem frühen Tod ihres Vaters, welcher als Offizier der Republik und des Kaiserreichs die glänzende Laufbahn nicht gefunden, die er sich in seinen Jugendträumen vorgespiegelt, und sich mißmutig nach Nohant, dem Landgut der Großmutter im Berri, zurückgezogen hatte, fiel Aurore großenteils der Erziehung ebendieser Großmutter, der Witwe des Generalpachters Dupin von Francueil, einer echten Voltairianerin, anheim. Dazwischen versuchte dann ihre leidenschaftliche Mutter sich des Kindes zu bemächtigen, und der Eindruck der Zerwürfnisse zwischen Mutter und Großmutter war der erste bedenkliche, der in ihr Leben trat. Sonst aber verlebte sie auf dem Land eine so glückliche, gesunde und genußreiche Kindheit, wie sie wenigen französischen Künstlernaturen gegönnt ward. Von 1817—20 ward sie in die Pension der englischen Augustinerinnen zu Paris gesendet, aus der sie nach ihren eignen Worten „krasse Unwissenheit neben einer überreizten Einbildungskraft und einem erschlafften Willen“ zurückbrachte. Sie kam nach Nohant, um bald darauf die Großmutter zu verlieren. Den Ansprüchen, die ihre Mutter an sie erhob, entzog sie sich dadurch, daß sie die Gastfreundschaft der Besitzer des Landguts Du Plessis bei Melun annahm, und hier lernte sie ihren nachmaligen Gemahl, Herrn Dudevant, den natürlichen, aber anerkannten Sohn des Barons Dudevant, kennen. Die Ehe, welche sie 1822 mit diesem schloß, war mehr und weniger als eine Konvenienzheirat; der Wunsch nach der Unabhängigkeit, welche die französische Gesellschaft der Frau und nicht dem Mädchen einräumt, die bloße Veränderungslust und ein ganz äußerliches Wohlgefallen an dem stattlichen Mann, Motive, die in andern Fällen zur Begründung eines Dutzendglücks ganz hinreichend schienen, führten hier, bei mangelnder Seelengemeinschaft, zu einem raschen innern und späterhin zu einem äußern Bruch. Die poetisch hochbegabte, ihr Genie nicht ahnende, aber den ganzen Druck

[1] Deutsch von Claire von Glümer (Leipzig 1855—57).

der Einsamkeit und unbefriedigter persönlicher Zustände empfindende Frau sehnte sich hinweg. Sie erhielt 1831 die Erlaubnis von ihrem Gemahl, mit einem sehr schmalen Einkommen alljährlich einige Monate in Paris zu verleben, und machte von dieser Erlaubnis alsbald in ihrer besondern Weise Gebrauch. Frau Aurora fand junge Bekannte und Freunde aus dem Berri in der Hauptstadt vor, deren einer, Jules Sandeau, ihr wohl bald mehr ward als guter Kamerad. Sandeau war es auch, der sie ermutigte, ihre poetischen Schwingen zu versuchen; in Gemeinschaft mit ihm schrieb sie den Erstlingsroman: „Rose und Blanche", dem im nächsten Jahr, in der Einsamkeit von Nohant von ihr allein geschrieben, der Roman „Indiana" folgte, auf dessen Titel das alsbald berühmte Pseudonym George Sand zuerst erschien. Der Erfolg der „Indiana" gab der Verfasserin mit Einem Schlag Ruhm, materielle Unabhängigkeit, die Freiheit, ihr Leben nach den Eingebungen ihrer Phantasie zu gestalten. Sie folgte diesen Eingebungen um so unbefangener, als die ganze Anschauung in den Lebenskreisen, in denen sie jetzt heimisch geworden war, eine freiere Sitte und ein unbedingtes Recht des Herzens voraussetzte und der Genialität wohl noch ganz andre Dinge verzieh als diejenigen, die sich Aurore Dudevant erlaubte. Die Dichterin verließ im Herbst 1833 Paris, sie reiste mit Alfred de Musset, dessen Leidenschaft sie damals teilte. Der gemeinsame Aufenthalt in Venedig im Winter von 1833 zu 1834 brachte leider die Unvereinbarkeit der Charaktere, der Lebensanschauungen und Lebensgewohnheiten der beiden hochbegabten Menschen rasch zu Tage. Es kam zu jenem Bruch und jener Trennung, welche Musset tiefgehende seelische Leiden verursachten, aber auch in der Seele George Sands unverwischbare Spuren hinterließen. Gleichwohl erhob sie sich mit ihrer unverwüstlichen Frische, ihrer naiven Künstlernatur und ihrer riesigen Arbeitskraft rasch wieder; im Frühling 1834 kehrte sie nach einer Reise durch Tirol und die Schweiz nach Paris heim. Hier wurden alsbald ihre persönlichen Lebensverhältnisse Gegenstand gerichtlicher Verhandlungen; in einem Scheidungsprozeß, in welchem der Anwalt Herrn Dudevants ihr in beleidigender Weise gegenübertrat, während Michel de Bourges sie glänzend verteidigte, ward schließlich die dauernde gesetzliche Trennung der Ehegatten ausgesprochen, die Dichterin in den Besitz und Genuß des Land-

guts Nohant wieder eingesetzt, während sie ihren Gatten mit einem Kapital abzufinden hatte. Der Besitz des mehrgenannten Guts gab ihr den sichern Boden unter die Füße, der in allen Wandlungen ihrer Empfindung, ihrer Anschauung jene gewisse Ruhe und Gesundheit, jenes Gleichmaß der Existenz verlieh, die ihren revolutionären Genossen oft so unbegreiflich dünkten. Sie durfte nur ihre geliebte Berri-Landschaft wiedersehen und einige Monate in Nohant verleben, um sich von den äußern und innern Stürmen des Pariser Lebens zu erholen. Ein weiterer Jungbrunnen für sie war die künstlerische Arbeit, der sie unablässig oblag. Ihre Produktionskraft schien namentlich in den ersten Jahrzehnten ihres litterarischen Lebens schier unerschöpflich, die Romane folgten einander wie bei minder reichen Poeten allenfalls die lyrischen Gedichte. Vom Jahr 1831 bis zu ihrem Tod schrieb sie neben Schauspielen, Memoiren, neben zahlreichen Reisebriefen und Journalartikeln über hundert Bände Romane, unter denen sich, so ungleich sie im Wert sind, auch nicht ein einziger befindet, in welchem sich nicht ein tieferes Lebenselement, eine bedeutende Idee oder Gestalt fänden, welche nicht von der Hingabe einer großen Seele an die Schöpfungen der Einbildungskraft geadelt würden. Freilich hatte das materielle Bedürfnis am allzu raschen Arbeiten der Dichterin Anteil; sie vermochte, von demselben gedrängt, einer Anzahl ihrer größern und anspruchsvollern Werke nicht jene höchste Vollendung zu geben, welche sie in einer Reihe von kleinern und einfachern Gebilden erreichte.

Das äußere Leben der Dichterin blieb ein vielbewegtes, und es währte noch lange, ehe ihre Herzenskämpfe endeten. Zu Ausgang der dreißiger Jahre trat sie in ein intimes Verhältnis zu Frédéric Chopin, dem poetischen Musiker, den sie im Winter von 1837 zu 1838 nach der Insel Majorka begleitete, wo Chopin Heilung für seine hochgradige Nervosität suchte, inzwischen aber die Geliebte mit seiner übermäßigen Reizbarkeit ebenso quälte wie beglückte. In den vierziger Jahren geriet George Sand mehr und mehr unter den Einfluß der politisch-sozialistischen Apostel. Michel de Bourges, Pierre Leroux und andre suchten ihre Phantasie gänzlich in den Dienst der Tendenz zu zwingen. Sie selbst war dazu nur zu bereit. Mit der leidenschaftlichen Glut und dem Glaubensbedürfnis ihrer Seele rief sie den republikanischen Führern zu: „Im Namen Jesu, der jetzt

nur einen einzigen wahren Apostel auf Erden hat; im Namen Washingtons und Franklins, die ja nicht alles vollbringen konnten und uns deshalb ein Werk zur Fortführung hinterließen; im Namen Saint-Simons, dessen Söhne wagen, sich auf das erhabene und furchtbare Gesellschaftsproblem einzulassen (Gott beschütze sie!), wenn nur das Gute geschieht und die, welche glauben, ihren Glauben in Werken beweisen — ich bin nur ein armes Soldatenkind, doch nehmt mich mit, nehmt mich mit!" Aber so enthusiastisch und opferfähig sich George Sand der republikanischen Sache anschloß, so trieb sie der Instinkt des Genius dazu, gleichzeitig auch andre Pfade zu gehen als die der Tendenzpoesie.

Die Februarrevolution brachte ihr nach einem kurzen Hoffnungsrausch schwere Enttäuschungen. Die Niederlage der Republik durch den Staatsstreich trieb eine große Anzahl ihrer Freunde in das Exil und legte ihr schmerzliche Entsagungen auf. Aber würdevoller, ungebrochener als die meisten Gleichstrebenden, trat sie auf das Gebiet rein künstlerischen Wollens und Schaffens zurück. Auf demselben bewährte sie in einer Reihe weiterer Romane und in einer gleichen von dramatischen Dichtungen, mit denen sie seit „Claudia" und „Der Marquis von Villemer" wachsenden Erfolg hatte, eine unverwüstliche Jugendfrische. Man kann kaum sagen, daß das Alter in ihren Produktionen bemerkbar ist, denn die Mängel einer gewissen Redseligkeit und einer Lust an der Wiederholung hatten auch den Schöpfungen ihrer Jugend angehaftet. Bis zuletzt im Vollbesitz ihrer Geisteskräfte, starb sie am 8. Juni 1876 auf ihrem Landgut Nohant.

In George Sand ward der französischen Litteratur die erste Dichterin unsers Jahrhunderts oder, um mit Brandes zu reden, „ein weiblicher Genius, so vollständig, so bedeutend, daß nie früher in der Weltgeschichte ein Weib sich in dem Besitz einer so reichen schöpferischen Kraft gezeigt hatte" („Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts", Bd. 5, S. 127), zu teil. Die Gesamtausgabe ihrer „Werke"[1] („Œuvres", Paris 1853 f.) umfaßt ihre Romane, ihr „Theater" einen Teil ihrer Reisebriefe,

[1] Eine deutsche Übertragung „Sämtlicher Werke" von George Sand (Leipzig 1847—55) ist ebensowenig vollständig wie die französische Gesamtausgabe.



Aufsätze und Essays, und der geradezu überwältigende Reichtum an Phantasie, an unmittelbarer Leidenschaft, an Gefühlswärme, an Menschenkenntnis und Naturanschauung, welcher ihre poetischen Schöpfungen erfüllt, kann seines Eindrucks auch auf Generationen nicht verfehlen, welche in andrer Atmosphäre groß geworden sind als der gewitterschwangern, in der die Schriftstellerin emporwuchs. Der wunderbare Kampf ihrer ursprünglichen Gesundheit und echt poetischen Naivität mit den Geistesrichtungen und den verworrenen Leidenschaften einer von Grund aus revolutionären Epoche, in die sie sich auf Leben und Tod hineinwarf, macht George Sand zu einer der interessantesten Gestalten der gesamten Kunstgeschichte. Bewunderung wie Verurteilung gelangen bei ihr jederzeit an einen Punkt, wo sie verstummen, wenn nicht in ihr Gegenteil umschlagen müssen; die ganze Reihe der Sandschen Werke ist nicht mit ein paar kurzen Beiworten zu charakterisieren, und die Gesamterscheinung der Dichterin hebt sich leuchtend gegen die Nachfolger ab, die sie im französischen Roman gefunden hat. Für sie ist durch alle Wandlungen und Irrtümer ihres Lebens und Schaffens hindurch „die Mission der Kunst eine Mission des Gefühls und der Liebe" geblieben, ihr war sie niemals nur „ein Studium der gegebenen Wirklichkeit, sondern ein Suchen nach der idealen Wahrheit". Sie fühlte sich berufen, die Dinge nicht nur so darzustellen, wie sie dieselben sah, und ihr bitterster Gegner konnte ihr nicht in Abrede stellen, daß sie wunderbar klar um sich zu schauen und tief zu blicken verstand, sondern auch kundzugeben, wie dieselben nach ihrer innersten Empfindung sein sollten. Ein kühner, hochstrebender Idealismus verband sich mit der raschen Erfassung des Wirklichen, welche selbst in den phantastischen Jugendarbeiten der Schriftstellerin einen charakteristischen Zug bildet.

George Sands Erstlingsroman: „Indiana" (Paris 1831), welcher über ihre litterarische Zukunft entschied, war der erste wilde Aufschrei eines gedrückten, verzweifelnden Herzens. Die Vorrede von 1832 versucht zwar die Bedeutung des Buches abzuschwächen: „Wenn einige Seiten dieses Buches der schwere Vorwurf einer Hinneigung zu neuen Glaubensansichten treffen, wenn strenge Richter den Inhalt für unklug und gefährlich halten sollten, so müßte man der Kritik antworten, daß sie einem bedeutungslosen Werk viel zu viel Ehre angedeihen läßt.

Um die großen Fragen der gesellschaftlichen Ordnung aufzunehmen, muß man in sich selbst eine große Geisteskraft fühlen oder sich ein großes Talent beimessen, und diese Anmaßung liegt keineswegs in einer ganz einfachen Erzählung, in welcher der Schriftsteller fast nichts erfunden hat. Wenn es ihm im Verlauf seines Werks begegnet ist, Klagen auszusprechen, welche der krankhafte Zustand der Gesellschaft seinen Personen entriß, die darunter litten, wenn er sich nicht gescheut hat, ihrer Sehnsucht nach einer bessern Existenz Ausdruck zu leihen, so halte man sich an den ungeregelten Zustand der Gesellschaft, an die Launen des Schicksals. Jung, wie der Verfasser ist, erzählt er nur, was er gesehen hat, ohne aus diesem großen Prozeß zwischen der Zukunft und der Vergangenheit, den vielleicht kein Mensch der gegenwärtigen Generation zu entscheiden vermag, Schlüsse zu ziehen. Zu gewissenhaft, um seine Bedenken zu verschleiern, aber zu schüchtern, um sie zur Gewißheit zu erheben, vertraut er dem Nachdenken seiner Leser und enthält sich eines festen Urteils. Er erfüllt gewissenhaft seinen Beruf als Erzähler. Er wird alles sagen, selbst die betrübteste Wahrheit; aber er will unterhalten, nicht unterrichten!" Trotz dieser Schutzvorrede ward die erste selbständige Erfindung George Sands allseitig als eine beredte, mächtig ergreifende Klageschrift, wenn nicht gegen die Institution der Ehe überhaupt, doch gegen die französische Normalehe aufgefaßt. Die Schicksale Indianas in ihrer Ehe mit Oberst Delmare, vor allem aber in ihrer unglücklichen Liebe für Raymon, den echten Normalfranzosen der guten Gesellschaft, waren nur allzu typisch, aber mit gleicher Energie, einem gleich brennenden, heißen Schmerzgefühl, einer gleich hochherzigen Entrüstung über die Niedrigkeit der Charaktere, die in der Gesellschaft für vollkommen ehrenhaft gelten, nie zuvor dargestellt worden. Der phantastische Schluß, mit welchem die moderne Dichterin sich an Rousseau und Bernardin de Saint-Pierre anlehnt, durfte eben nur als der Ausdruck einer tiefen Überzeugung gelten, daß auf dem Boden der bestehenden Gesellschaft die Lösung des Konflikts, den die Verfasserin der „Indiana" poetisch ergriffen hatte, unmöglich sei.

Die nächstfolgenden Romane von George Sand: „Valentine" (Paris 1832), „Lelia" (ebendas. 1833), „Jacques" (ebendas. 1834), „Leone Leoni" (ebendas. 1835), „André" (ebendas. 1835), behandelten verwandte Themata. Die Glut

der Verfasserin schlug in diesen Romanen zu hohen Flammen empor; „Lelia“ war diejenige Produktion, in der sich der revolutionäre Geist der ersten dreißiger Jahre, die Verzweiflung an allem, was die Gesellschaft hergebrachtermaßen als Basis der Existenz betrachtet, die Erbitterung über die Immoralität, Roheit und Heuchelei der landüblichen Moral am stärksten aussprachen, „Jacques“ diejenige, in welcher ein gewisser Hyperidealismus, der entschieden krankhafte Beimischungen hatte, am deutlichsten die Gefahr enthüllte, in welcher das reiche und schöne Talent George Sands stand. In allen diesen Arbeiten machten sich neben dem Tiefsinn und der Anmut, neben der Schönheit einer selbstgeschaffenen Sprache, die im einzelnen eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübten, ein pathetisch-rhetorisches Element, welches in hohle und unwahre Deklamation umschlagen konnte, eine Auffassung der Liebe fühlbar, die nichts als die dämonische Naturkraft derselben begriff und in den Worten Lelias gipfelte: „Die Liebe besteht in dem heiligen Streben unsers ätherischen Teils nach dem Unbekannten. Deshalb vergeuden wir unsre Kraft an ein uns ungleiches Wesen, in dem wir den Himmel suchen. Fällt dann der Schleier, und das Geschöpf zeigt sich uns hinter der Weihrauchwolke, armselig und unvollkommen, so erröten wir über unser Ideal und treten es unter die Füße. Und nun suchen wir ein andres, denn lieben müssen wir; aber wir täuschen uns noch oft, bis wir endlich für die Erde die Liebe aufgeben!“

Auch manche andre Romane George Sands: „Der Geheimsekretär“ („Le secrétaire intime“, Paris 1842), „Die Marquise“ (ebendas. 1842), „Mauprat“ (ebendas. 1837), „Die letzte Aldini“ („La dernière Aldini“, ebendas. 1838), „Die Mosaikarbeiter“ („Les maîtres mosaïstes“, ebendas. 1838), enthielten genug von diesen bedenklichen Anschauungen. Und der Anschluß George Sands an den mystischen Demokratismus Lamennais’ brachte zu den Gärungselementen, welche schon so reichlich in der Seele der genialen Frau vorhanden waren, ein weiteres hinzu, das sie mit der wunderbaren Gläubigkeit und Hingabe, die ihre Natur charakterisieren, in sich aufnahm, und von dem der Roman „Spiridion“ (Paris 1840) Zeugnis ablegt. Ihr dünkte es um so mehr unmöglich, die utopischen Theorien von der künftigen Gestaltung der Gesellschaft, die prophetischen Weissagungen von einem neuen Gottesreich auf

Erden unbeachtet zu lassen, als sie mit blutendem Herzen allen Jammer der herrschenden Gesellschaft und die furchtbare Verödung der Gemüter empfand, von welcher sie sich umgeben sah.

Gleichwohl zeigten sich der Künstlertrieb und das überwiegende poetische Naturell schon in diesem Jahrzehnt stark genug, um einzelne der reinen Anschauung entstammte Dichtungen hervorzubringen, in denen sich George Sands ganze Freude an der Fülle liebenswerter Menschennatur aussprach. In dem ländlichen Bild „André“, dem ersten, welches aus ihren Erinnerungen an das heimatliche Berri stammte, in der prächtigen, fein graziösen Erzählung „Die Frau Marquise“, mit Meisterzügen und den echtesten Farben des alten vorrevolutionären Frankreich ausgestattet, spüren wir zuerst, wie lebendig George Sand mit Menschen, die ganz außerhalb des revolutionär-genialen Ringes leben, zu empfinden, wie rein und klar, in wie klassisch unvergänglicher Form sie darzustellen verstand.

Die beiden Seelen in ihrer Brust haben Anteil an dem großen Hauptwerk: „Consuelo“ (Paris 1842), das als eine Konzentration aller Anschauungen, welche die Schriftstellerin bis dahin gewonnen, aller Inspirationen, die ihr von ihrem wahren Genius und von den Aposteln einer krampfhaft ringenden Zeit zu teil geworden waren, aller Empfindungen, in denen sie geschwelgt oder unter denen sie gelitten hatte, gelten darf. Die Erfindung wie die Durchführung dieses Romans ist ungleich, der Haupteindruck beruht auf den ersten Teilen, in denen sich das Genie der Dichterin, die große Phantasie und die tiefe lyrische Empfindung in reichster Weise offenbaren. Ihre Stärke in der Darstellung besonders künstlerischer, naiver Naturen übertraf die jedes andern französischen Autors, die Stimmungsbilder in „Consuelo“, die Szenen des venezianischen Lebens der jungen Künstlerin in der Schule Porporas, die Darstellungen der Wanderungen Consuelos sind von vollendeter Schönheit. Der morgendliche Reiz und Duft lebens- und hoffnungsreicher Künstlerjugend liegt auf diesen Kapiteln, und die Unverwüstlichkeit der ursprünglich-poetischen Mitgabe George Sands tritt uns nach allen Verirrungen der Tendenz, nach den Wallungen einer entfesselten Leidenschaft und den Einwirkungen von Reflexionen, die künstlich zur Fieberhitze gesteigert worden waren, rein und erfrischend entgegen. Die Gestalten in „Consuelo“ zeigen jene George Sand allein gehörige Mischung von

scharfer Weltbeobachtung, von inniger Freude an eigentümlichen und tüchtigen Menschenexistenzen, von kernigstem Realismus mit schwärmerischen Träumen, mit dem Glauben an ideal selbstlose, fest in sich ruhende Naturen, an die Einwirkung inspirierter, von einem höhern Drang beseelter Geister. Die Freude an der Fülle und Schönheit der Welt wird hier in reicher Mannigfaltigkeit der Gestaltung ausgesprochen, keine zweite Komposition der Dichterin ist so gestaltenreich und vielbewegt.

Die Tendenzen, von denen George Sand während der dreißiger und vierziger Jahre stark und ganz beherrscht wurde, treten uns in der Reihe sozialistischer Romane entgegen, welche dem gleichen Zeitraum angehören. Die bedeutendsten unter denselben sind: „Der Reisegefährte" („Le compagnon du tour de France", Paris 1840) und „Der Müller von Angibault" („Le meunier d'Angibault", ebendas. 1845), zwei höchst charakteristische Bücher, insofern in ihnen zu gleicher Zeit die Hingabe der Verfasserin an die Theorien und Prophetien ihrer sozialistischen Freunde, namentlich Pierre Leroux', die tiefe, ja beinahe zerknirschte Empfindung von den schlimmen Wirkungen der gesellschaftlichen Ungleichheit, die leidenschaftliche Sehnsucht nach reinern, freiern Zuständen und die völlige Ratlosigkeit, wie der Übergang dazu gefunden werden solle, sichtbar werden. Selbst um eine poetische Einzellösung herbeizuführen, bedarf es einer so komplizierten, künstlichen Erfindung wie z. B. im „Müller von Angibault" der Vermögensverlust der Frau Marcelle von Blanchemont und der unerwartete Wiedergewinn der mäßigen Summe von 50,000 Frank, die ihr sozialistischer Geliebter Henri Lemon für klein genug hält, um sie mit ihr zu teilen. Aber der Zauber ihres Talents bewährt sich darin, daß auch in diesen Romanen in den meisten Kapiteln die frische Lebensdarstellung, die künstlerische Freude an der lebendigen Wiedergabe lebendiger Einzelheiten überwiegen. Da ist nichts von den blutleeren und fleischlosen gespenstigen Abstraktionen, in welchen sich die meisten von der Tendenz beherrschten Schriftsteller gefallen; George Sand baut nicht (wie etwa Eugène Sue gleichzeitig) ideale Phalansterien oder gründet mit Cabet neue Ikarien. Der Instinkt des Weibes und der echten Dichterin führt sie selbst in diesen Tendenzwerken zur Anschauung: „Lieben wir uns, damit der Geist Gottes uns nicht verlasse", zurück. Zu den sozialistischen Erzählungen der Schrift-

stellerin gehört noch „Die Sünde des Herrn Antoine" („Le péché de M. Antoine", Paris 1847). In ihnen allen hallt der wilde Aufschrei wider: „Das vereinzelte Mitleid kann nichts, die Kirche will nichts, der moderne Liberalismus weiß nichts!" Aber eine Verkündigung der Zukunft unternehmen sie nicht, und mitten im begeisterten Anschluß an die äußersten Konsequenzen der „modernen Idee" überkommt George Sand die Sehnsucht nach der tendenzlosen Poesie, und sie ruft aus: „Und du, mein Zigeunerland, du phantastisches Vaterland der Seelen ohne Stolz und ohne Fesseln, dich werde ich wiedersehen! Oft bin ich in deinen Bergen umhergeirrt, habe ich über den Wipfeln deiner Tannen geschwebt."

Aus dieser Empfindung sind auch während der dreißiger und vierziger Jahre eine Gruppe rein poetischer Erzählungen hervorgegangen, die zum Teil zu George Sands Meisterstücken gezählt werden müssen. Ihre Dorfgeschichten aus dem Berri: „Melchior" (Paris 1841), „Johanna" („Jeanne", ebendas. 1844), „Der Teufelssumpf" („La mare au diable", ebendas. 1846), „Franz der Findling" („François le champi", ebendas. 1847), „Die Grille" („La petite fadette", ebendas. 1849) zeichnen sich durch eine Fülle ursprünglicher Poesie, frischester Kraft der Gestaltung und jene fesselnde Kunst anscheinend kunstlosen Vortrags aus, die George Sand vor den meisten Schriftstellern ihrer Periode eigentümlich ist. Hier richtete sie (in der Vorrede zum „Teufelssumpf") gegen sich selbst das Wort: „Wir wollen dem Künstler nicht das Recht versagen, die Wunden der Gesellschaft zu sondieren und sie in ihrer ganzen Nacktheit vor dem Blick der Menschheit aufzudecken. Aber gibt es heutzutage nichts andres zu thun, als Gemälde des Schreckens und der Drohung zu entwerfen? Auf allen diesen Darstellungen geheimer Frevel, des Lasters und der tiefsten Verderbnis, welche das Talent und die Phantasie so sehr in die Mode gebracht haben, sind es die sanften, lieblichen Gestalten, welche uns am meisten anziehen, und ihnen könnte die Bekehrung des Egoismus besser gelingen als jenen krassen Bösewichtern, welche mit ihren dramatischen Effekten nur Furcht erregen und durch diese den Egoismus vermehren, anstatt ihn auszurotten."

Freilich ließ sich trotz dieser Einsicht die Phantasie der Dichterin nicht bei den ländlichen Szenen, den originellen

Charakteren und den einfach ergreifenden Schicksalen der Landleute im Berri festhalten. Ungefähr um dieselbe Zeit, wo ihre Dorfgeschichten, die „französischen Georgiken", entstanden, schrieb die Sand auch wieder von Leidenschaft und schmerzlicher Skepsis erfüllte Erzählungen aus der Gesellschaft, unter denen „Isidora" (Paris 1845) und „Lucrezia Floriani" (1846) hervorgehoben zu werden verdienen, letztere ein Spätling aus dem Geschlecht der Valentinen und Lélias. Nach der Februarrevolution und in der ganzen letzten Periode von George Sands Schaffen zeigt sich eine gewisse Klärung, die reine poetische Anschauung gewinnt das Übergewicht, und die wenn nicht minder gelesenen, doch minder berühmten und gefeierten Romane dieser Zeit zeichnen sich beinahe insgesamt durch eine wohlthuende Unbefangenheit und den Reichtum an Lebenskenntnis, durch die unverminderte Lebendigkeit der Phantasie aus. Sie sind, obschon der Herzschlag der Dichterin in allen zu spüren, im allgemeinen objektiver als die Jugendwerke, und nur etwa die unerfreuliche Novelle „Sie und er" („Elle et lui", Paris 1859) bringt es über die Grenzen eines Selbstbekenntnisses und einer Selbstapologie nicht hinaus. Die bedeutendsten der spätern Romane und größern Novellen sind: „Die Pate" („La filleule", Paris 1853), „Les maîtres sonneurs" (ebendas. 1853), „Die grünen Damen" („Les dames vertes", ebendas. 1859), „Der Schneemann" („L'homme de neige", ebendas. 1859), „Constance Vernier" (ebendas. 1860), „Der Marquis von Villemer" (ebendas. 1861), „Die schwarze Stadt" („La ville noire", ebendas. 1861), „Mademoiselle de la Quintinie" (ebendas. 1863), „Bekenntnisse eines jungen Mädchens" („La confession d'une jeune fille", ebendas. 1865), „Herr Silvester" („Monsieur Sylvestre", ebendas. 1866), „Die letzte Liebe" („Le dernier amour", ebendas. 1867), „André Beauvray" (ebendas. 1870).

Den Preis unter den genannten Romanen verdienen nach unsrer Empfindung „Der Marquis von Villemer" und „Mademoiselle de la Quintinie", der letztere auch dadurch ausgezeichnet, daß George Sand in ihm mit dem Feuer ihrer ersten Jugend gegen die verderblichen und verhängnisvollen Wirkungen einer über die französische Gesellschaft neu sich ausbreitenden Priesterherrschaft Front macht. Die große Bedeutung George Sands für die französische Litteratur beruht ausschließlich auf den zahlreichen

Romanen der Dichterin, gleichwohl darf ihre Teilnahme an der dramatischen Poesie, von welcher die Sammlungen: „Theater von Nohant“ (Paris 1864) und „Theater“ („Théâtre complet“, ebendas. 1866—67) die litterarischen Resultate sind, keineswegs gering angeschlagen werden. Ihre ersten theatralischen Arbeiten errangen freilich nie mehr als einen Achtungserfolg, aber mit der Energie, welche ihre litterarische Laufbahn zu einer so erfolgreichen machte, setzte sie die Bestrebungen fort, die Bretter zu gewinnen. Bei Gelegenheit ihres ersten Dramas: „Cosima“ (1840), schrieb Heinrich Heine: „Welche Aufnahme fand das erste Drama von George Sand, des größten Schriftstellers, den das neue Frankreich hervorgebracht, des unheimlich einsamen Genius, der auch bei uns in Deutschland gewürdigt worden? Ehrlich gestanden, ich kann diese Frage nicht beantworten. Die Achtung vor dem großen Namen lähmte vielleicht manches böse Vorhaben. Ich erwartete das Schlimmste. Alle Antagonisten des Autors hatten sich ein Rendezvous gegeben in dem ungeheuern Saal des Théâtre français. Von einer organisierten Claque war gar nicht die Rede; der gewöhnliche Chef derselben hatte seine Dienste angeboten, fand aber kein Gehör bei dem stolzen Verfasser der ‚Lélia‘. Die Beifallsbezeigungen, die dennoch häufig und hinlänglich geräuschvoll stattfanden, waren um so ehrenwerter. Während des fünften Aktes hörte man einige Meucheltöne, und doch enthielt dieser Akt weit mehr dramatische und poetische Schönheiten als die vorhergehenden, worin das Bestreben, alles Anstößige zu vermeiden, fast in eine unerfreuliche Zagnis ausartete. Ich wollte aussprechen, daß George Sand eine bestimmte Tendenz vor Augen hat, die er in all seinen Werken verfolgt; ich wollte sogar aussprechen, daß ich diese Tendenz nicht billige — allein es fällt mir rechtzeitig ein, daß solche Bemerkungen sehr übel am Platz wären in einem Augenblick, wo alle Feinde des Autors der ‚Lélia‘ gemeinsame Sache im Théâtre français wider sie machen. Aber was, zum Henker, wollte sie auf dieser Galeere? Weiß sie denn nicht, daß man eine Pfeife für einen Sou kaufen kann, daß der armseligste Tropf ein Virtuose auf diesem Instrument ist? Wir haben Leute gesehen, die pfeifen konnten, als wären sie Paganinis. George Sand hat Wahrheit, Natur, Geschmack, Schönheit und Begeisterung, und alle diese Eigenschaften verbindet die strengste Harmonie. George Sands Genius hat die wohlgerundet schön-

sten Hüften, und alles, was sie fühlt und denkt, haucht Tiefsinn und Anmut. Ihr Stil ist eine Offenbarung von Wohllaut und Reinheit der Form." (Heine, „Französische Zustände", Bd. 4, S. 286 f.)

George Sand wußte wohl, warum sie die Bühne nicht aufgab. Die französische Litteratur zählte wenige Schriftsteller, deren Werke bleibende Wirkung bewährt haben, die nicht zugleich dramatische Autoren gewesen wären. In diesem theatralischen Volk gibt der Erfolg auf der Bühne gleichsam eine letzte Weihe des Talents, und da die Dichterin das ganze, volle Talent der Menschendarstellung in sich fühlte, mochte sie auf keine Seite derselben verzichten. Unzweifelhaft enthielten einige ihrer Romane einen dramatischen Kern, der durch die theatralische Form, welche sie demselben gab, stärker und entscheidender hervortrat als in der Erzählung. Namentlich „Franz der Findling" („François le champi", Paris 1849), „Claudia" („Claudie", ebendas. 1851), „Viktorinens Heirat" („Le mariage de Victorine", ebendas. 1851), „Mauprat" und „Der Marquis von Villemer" entschädigten durch ihre großen Erfolge die Verfasserin für die schlechte oder laue Aufnahme andrer Dramen.

Von George Sands übrigen Schriften hat nur die große und ausgedehnte Autobiographie „Geschichte meines Lebens" („Histoire de ma vie", Paris 1854 f.) eine größere Bedeutung in Anspruch zu nehmen. Die glänzende Darstellungsgabe und das wundervolle Gedächtnis der Verfasserin für Einzelheiten ihres Lebens wogen schließlich die Überlast der Reflexionen, der allgemeinen Räsonnements, welche George Sand an die Schilderung ihrer Erlebnisse anknüpfte, nicht auf. Sie hatte freilich in der Einleitung das Recht zu der breiten und einigermaßen willkürlichen Form ihrer Autobiographie in Anspruch genommen: „Ich meinesteils will hier kein Kunstwerk schaffen und verwahre mich sogar dagegen; Mitteilungen wie diese haben nur Wert durch Natürlichkeit und Unbefangenheit, auch möchte ich mein Leben nicht wie einen Roman erzählen, denn der Inhalt würde in der Form verschwinden. Ich werde also ohne Ordnung und Zusammenhang reden und selbst in viele Widersprüche verfallen dürfen. Die menschliche Natur ist nur ein Gewebe von Inkonsequenzen, und ich glaube gar nicht an diejenigen, die behaupten, daß sie sich mit dem Ich von gestern immer in Einklang befunden haben. Meine Arbeit wird demnach auch in der

Form Spuren des Sichgehenlassens meines Geistes tragen, und um damit den Anfang zu machen, werde ich die Darlegung meiner Ansicht von der Nützlichkeit dieser Memoiren hier beschließen. Möge keiner von denen, die mir Böses gethan haben, erschrecken, ich erinnere mich ihrer nicht; und möge kein Freund des Skandals sich freuen — ich schreibe nicht für ihn." Allein die schlichte Kunstlosigkeit und die Freiheit wie die Diskretion, welche George Sand als Voraussetzungen ihrer Selbstbiographie bezeichnet, wären mit einer stärkern Konzentration und gelegentlich mit einer größern Unmittelbarkeit der Erzählung wohl zu vereinigen gewesen.

Zwischen den Romanen und den Erinnerungen der George Sand steht jenes merkwürdige und inhaltreiche Buch zwischen inne, welches unter dem Titel: „Briefe eines Reisenden" („Les lettres d'un voyageur", Paris 1837) erschien, und von dem George Sand selbst sagte: „Zuweilen habe ich Tage und Augenblicke gehabt, in denen ich die Feder ergriffen, um einen lebhaften Schmerz, der mich bedrängte, oder eine heftige Angst, die mich durchwühlte, ausströmen zu lassen. Nur einige dieser Fragmente haben in Briefen, die zu verschiedenen Zeiten erschienen und von verschiedenen Orten datiert sind, eine halb vertrauliche, halb litterarische Gestalt angenommen und sind unter dem Titel: ‚Briefe eines Reisenden' zusammengestellt. Zur Zeit, als ich diese Briefe schrieb, war mir der Gedanke, von mir selbst zu sprechen, um so weniger peinlich, da ich buchstäblich genommen nicht mich selbst darstellte. Dieser Reisende war eine Fiktion, ein gedachtes Wesen; männlich wie mein Pseudonym, alt, obwohl ich noch jung war — und diesem traurigen Pilger, der eigentlich auch nur ein Romanheld ist, legte ich subjektivere Empfindungen und Reflexionen in den Mund, als ich im Roman, der strengern Kunstgesetzen unterworfen ist, gewagt haben würde. Ich fühlte damals das Bedürfnis, gewissen Gemütsbewegungen einen Ausdruck zu geben, aber nicht das Verlangen, den Leser mit mir selbst zu beschäftigen." Immerhin gehören die „Briefe eines Reisenden" zu den inhaltreichsten und interessantesten Büchern der Schriftstellerin, zu denen, in welchen ihre Kraft, gewonnene Eindrücke zu gestalten und durch die fessellose Aussprache ihres Gefühls auch die widerstrebende Empfindung mit fortzureißen, mit am deutlichsten hervortritt.

Die Gesamterscheinung George Sands rechtfertigt voll die

Begeisterung, die sie in der Zeit ihres ersten Auftretens erweckte, und entwaffnete schließlich selbst die Gegner, welche mit Bitterkeit die unsittlichen, zerstörenden Wirkungen ihrer Schriften betont und mit Chateaubriand behauptet hatten, daß ihr Talent einen Teil seiner Wurzeln in der Korruption habe. Wohl hatte die bestehende Gesellschaft, welche ihre verwerflichsten Gewohnheiten, ihre schlechtesten Traditionen leidenschaftlicher zu verteidigen pflegt als ihre heiligsten Institutionen, alle Ursache, vor der ringenden und rücksichtslosen Wahrheit der Dichterin zu erschrecken. Kaum je zuvor war der konventionellen Lüge, welche den schlechtesten Brauch und die gemeine Unfähigkeit zum Edlen und Guten als verständig feiert und Achtung für das Verächtliche fordert, so unbarmherzig die Maske vom Gesicht gerissen worden wie in den Romanen der Sand. Ihre idealen Forderungen an Würde und Reinheit, an Hochherzigkeit und Aufrichtigkeit der Menschennatur konnten nur in dem Sinn verderblich gescholten werden, daß man solche Forderungen überhaupt mit der Realität des heutigen Lebens für unvereinbar erklärte, was freilich von gewissen Seiten mit erstaunlicher Unbefangenheit geschah. George Sand selbst charakterisiert ihre Auffassung der Leidenschaft, wegen deren sie so viel angefochten worden ist und noch heute von engherzigen Naturen geschmäht wird, mit den schönen Worten: „Ich glaube, daß man diejenige Liebe, welche erhebt und uns durch schöne Gefühle und Gedanken stärkt, als eine edle Leidenschaft definieren kann — diejenige Liebe, welche egoistisch und feig macht und uns allen Kleinlichkeiten preisgibt, als eine schlechte Leidenschaft. Jede Leidenschaft ist demnach gesetzlich oder verbrecherisch, je nachdem sie das eine oder das andre Resultat mit sich bringt, gleichviel, ob die offizielle Gesellschaft, welche doch nicht das höchste Gericht der Menschheit ist, zuweilen die schlechte Leidenschaft legitimiert und die gute in die Acht erklärt.“ Dieser innern Größe und tiefen Überzeugung gegenüber blieben die Ausschreitungen George Sands Irrtümer und überreizte Stimmungen, niemals konnten ihre Wirkungen und Konsequenzen mit den Wirkungen der Frivolität, der genußsüchtigen Lüsternheit, der gemeinen Macht- und Erfolganbetung, der pflicht- und würdelosen Gleichmacherei gewisser demokratischer Wortführer verglichen werden. George Sand ragte jederzeit, wie über die Masse der zeitgenössischen Schriftsteller, so auch über die große Zahl der sie

umgebenden, selbst der sie momentan inspirierenden Freunde hinaus. Ihre Natur war eine so tief ernste, so idealistische und ethische, daß sie dem leichtlebigen und frivolen Geschlecht, das unter dem zweiten Kaiserreich emporwuchs, schon beinahe herb und ungenießbar erschien. In jedem ihrer Werke, vom frühsten bis zum spätesten, vom flüchtig hingeworfenen bis zum streng durchdachten, finden sich Partien von unvergleichlicher und tiefgefühlter Poesie. Es verschlägt wenig, daß im Überdrang der Produktionskraft oder auch im Überwallen des leidenschaftlichen Gefühls dann und wann Unebenheiten, Härten des Gedankenausdrucks oder auch Nacktheiten der Schilderung sich verletzend eingedrängt haben. Sinn und Geist sind edel und bleiben im ganzen selbst bei der Darstellung des Niedern rein, da ein ideales Streben von überwiegend spiritualistischer Auffassung und ein tiefes Gefühl sie beseelen. Die tiefern Mängel ihrer Schriften wurzelten in der leidenschaftlichen Hast, mit welcher sie eine Zeitlang jeder prophetischen Stimme folgte, welche ihr die Lösung des großen, ihr Herz erfüllenden und verzehrenden Problems verhieß, des Problems, wie der Frau innerhalb der Gesellschaft eine andre und edlere Stellung geschaffen werden könne. Beinahe jedesmal, wo sie, nur auf sich gestellt, sich von ihren wogenden Phantasiebildern, ihren unabgeklärten Tendenzen zur reinen Anschauung, zum Einfachen und Absichtslosen wendet, läßt sie ihr poetischer Instinkt das Wahre und Gute so sicher treffen wie das Schöne. Der Weltreichtum ihrer Natur gibt sich vor allem auch darin kund, daß die Fülle ihrer naiven Vorstellungen, Anschauungen und Empfindungen, die unverwüstliche Freude an den gesunden Erscheinungen der Welt all ihre grübelnden Reflexionen und ihre brennenden Zweifel zuletzt stark überwiegen. Die ursprünglich edle Anlage und die innere Größe ihrer Seele gleichen die Wirkungen einer unregelmäßigen und nicht voll ausgereiften Bildung so vollständig aus, wie das nur je bei einem Dichter geschehen ist. In der Natur der George Sand lag es, daß sie keine Schule haben konnte, und daß am allerwenigsten die weiblichen Nachahmer, deren sie zahlreiche fand, mit ihr verglichen werden dürfen.

Neben George Sand gab Balzac dem französischen Roman der dreißiger und vierziger Jahre die Bedeutung, die er als „Wetterzeichen der Zeit“, als treueste Spiegelung einer an sich selbst zweifelnden und verzweifelnden Kultur, als Inkarnation

des aufregungs- und wechselbedürftigen Lebens der Massen erlangte. Im geraden Gegensatz zu George Sand gab Balzac vor, mit der französischen, speziell der Pariser, Gesellschaft im völligsten Einklang, nichts als der Analytiker der unabänderlichen und notwendigen Erscheinungen, der Darsteller der Wahrheit um jeden Preis, nicht einer idealen, erst zu erringenden Wahrheit, sondern der unbestreitbaren Wirklichkeit, zu sein. Daß die große Krankheit der Zeit, dem Bestehenden jedes tiefere Lebensrecht abzusprechen, auch in ihm wütete, ahnte der Schriftsteller selbst nicht; die Tendenzen von Balzacs Romanen waren ja denjenigen der idealistisch-revolutionären Poeten völlig entgegengesetzt. Die Wirkungen seiner Romane fielen gleichwohl mit unter die Gesamtwirkungen, welche die französische Litteratur der Julimonarchie hervorgerufen hat.

Honoré de Balzac war am 20. Mai 1799 zu Tours geboren, besuchte zuerst das Collège von Vendôme, kam im vierzehnten Jahr nach Paris, wo er in die Pension Lepitre eintrat, ward zu den juristischen Studien und zum künftigen Notar bestimmt, weigerte sich aber entschieden, diese Laufbahn zu betreten. Versuchsweise erhielt er die Erlaubnis, sich in Paris mit den dürftigsten Mitteln anzusiedeln und in einer Dachkammer als litterarischer Abenteurer nach Geld und Ruhm zu ringen. In seiner heißblütigen, phantasievollen, aber ganz und gar auf die realen Herrlichkeiten des Lebens gerichteten Natur hatten gewisse poetische Ideale nie Raum; er verlangte und strebte mit Ungeduld nach den Genüssen, welche ihm die Arbeit bringen und sichern sollte, anstatt in der Arbeit selbst Genuß zu finden. Ziemlich früh begriff er, daß er sich auf dem Gebiet der dramatischen Litteratur in der Alexandriner-Tragödie alten Stils schwerlich auszeichnen werde. Er warf sich auf die Romanschriftstellerei und hatte, fünfundzwanzig Jahre alt, bereits nahezu ein Dutzend Romane geschrieben, von denen keiner auch nur über das Allerplatteste und Alltäglichste hinausragte. Sie hatten ihm lediglich als Erwerbsmittel gedient, und er hatte wenig genug dabei erworben, da er schlechte Honorare und noch dazu in lange laufenden Wechseln erhielt. Er gab diesen Machwerken, deren Schwäche ihm gar wohl bekannt war, auch nicht seinen Namen, sie erschienen unter den Pseudonymen Herr de Saint-Aubin, Saint-Alme und Lord R'hoone. Erst auf dem Titel des Walter Scott nachahmenden Romans „Die letzten Chouans", der 1829 hervor-

trat, wagte er sich zu nennen. Balzac kämpfte, ganz abgesehen von seiner geringen Lebenserfahrung und den Mängeln seiner innern Natur, auch noch aufs äußerste mit der Sprache. Da er selbst auf der Höhe seiner Leistungen keinen gleichmäßig fließenden, zugleich individuellen und sich der Allgemeinempfindung anschmiegenden Stil schrieb, so begreift man, daß er in seinen litterarischen Anfängen sich schwer mühte und ungeachtet eines naiven, starken Selbstgefühls gelegentlich an seiner Zukunft verzweifelte. Und da in der eigentümlichen Anlage seines Geistes ein Talent geschäftlicher Spekulation, ein Drang, märchenhafte Reichtümer zu verwirklichen, ebenso stark entwickelt waren wie die poetischen Antriebe, so warf er sich in der letzten Zeit der Restauration auf buchhändlerische Geschäfte, errichtete eine Buchdruckerei und unternahm, als der erste, billige Ausgaben der französischen Klassiker zu drucken. Die zünftigen Buchhändler fühlten wohl, daß der Gedanke ein vortrefflicher sei, gönnten aber einem Bönhasen den Gewinn nicht und trieben den unglücklichen Spekulanten zum Bankrott. Nach ungeheuern Verlusten, mit schweren Schulden beladen, setzte er sich 1830 ein zweites Mal „wie ein Galeerensklave an die litterarische Arbeit" und nahm alle Kraft seines Geistes zusammen, um sich aus dem großen Haufen der Schriftsteller emporzuarbeiten. Er vermehrte, charakteristisch genug, die riesige Summe seiner Schulden noch beträchtlich, um sich eine luxuriöse, glänzende Häuslichkeit zu schaffen, die ihm zur Anregung seiner Phantasie diente, verwandelte die Nacht zum Tag und war unermeßlich fleißig. Die beiden Bücher: „Physiologie der Ehe" und „Die Unheilshaut", die 1830 und 1831 hervortraten, verschafften ihm insoweit Erfolg, daß er fortan seine litterarische Thätigkeit als eine Goldgrube ansehen konnte, welche er nach Kräften, ja über seine Kräfte hinaus ausbeutete.

An den Kämpfen der Zeit, in welche seine Romanproduktion fiel, von 1830—50, nahm Balzac keinen Anteil und kümmerte sich wenig um die Zukunft Frankreichs und um das Heil der Welt. Auch die großen, allgemeinen Fragen der Kunst gewannen ihm kein Interesse ab, er lebte ganz in dem Vorstellungskreis, der ihm aus seiner Beobachtung des Pariser Lebens erwuchs. Die Arbeit erfüllte ihn so durchaus, daß seine Lebensgeschichte gegenüber derjenigen andrer Schriftsteller eintönig erscheint. Bis zum Jahr 1837 beglückte ihn die Freundschaft

einer Frau (Madame de Berny), die er selbst seinen „Engel" nannte, und die ihn in quälenden Sorgen und Kämpfen aufrecht erhielt. In späterer Zeit war seine Vertraute die Gräfin Hanska, eine vornehme und reiche Russin, deren Bekanntschaft er in den dreißiger Jahren auf einer Reise machte, und mit der er seitdem in Briefwechsel blieb. Die Gräfin, welche den Romandichter glühend bewunderte und verehrte, wollte ihm, nachdem sie Witwe geworden, ihre Hand reichen; Balzac war von der Aussicht auf eine Verbindung, welche so sehr seinen Lebensidealen entsprach, innerlich beglückt. Doch gingen Jahre hin, bevor die Ehe möglich ward. Denn mit jener peinlichen Ehrenhaftigkeit, die dem Franzosen in solchen Fällen eigen ist, erklärte Balzac, nicht eher an Gründung eines Hauses denken zu können, bis der letzte Frank seiner Schulden abbezahlt sei. Bis es dahin kam, schrieb er die ganze Reihe seiner großen Romane, welche er dadurch zu einer Einheit („Comédie humaine") zu verbinden trachtete, daß er die Gestalten des einen Romans im andern wieder auftreten ließ, eine Weise, die auch der Engländer Thackeray in seinen spätern Werken anwandte. „Die Frau von dreißig Jahren", „Eugenie Grandet", „Vater Goriot", „Eine Junggesellenwirtschaft", „Kousine Betty", „Verlorne Illusionen" verschafften ihm einen stets wachsenden Ruf, an welchem, wie schon angedeutet, der Beifall des Auslands nicht geringen Anteil hatte. Gegen den Ausgang des Jahrs 1849 war das ersehnte Ziel endlich erreicht, der Schriftsteller schuldenfrei, und es konnte an die Hochzeit gedacht werden. Balzac schuf sich in Paris eine glänzende Häuslichkeit nach seiner Phantasie und reiste dann nach Rußland, um seine Braut heimzuführen. Auf dem Schloß Broditschew, welches der Gräfin Hanska gehörte, erkrankte Balzac noch vor der Hochzeit in bedenklicher Weise. Im März 1850 fand die Vermählung statt, schon am 18. August desselben Jahrs erlag Balzac zu Paris einem zweiten Anfall der tödlichen Krankheit, welche ein Resultat seiner Überanstrengungen und seiner naturwidrigen Lebensweise war.

Kein zweiter französischer Schriftsteller, welcher sich bedeutenden Erfolgs erfreute, hat eine so grundverschiedene Stellung im Leben und nach seinem Tod eingenommen wie Balzac. Unter dem Julikönigtum, in der Zeit seines rastlosen Produzierens, ward Balzac als ein vielgelesener, geistvoller und bedeutender Schriftsteller betrachtet, der bei allen Verdiensten mit den zeit-

genössischen poetischen Größen Lamartine, de Vigny, Victor Hugo, de Musset und George Sand nicht entfernt verglichen werden könne. Bald nach seinem Tod, während sich seine Schule des französischen Romans mehr und mehr bemächtigte, verbreitete sich in weiten Kreisen die Überzeugung, daß die Sache umgekehrt und der Romandichter nicht nur als die bedeutendste Kraft der in Rede stehenden Litteraturperiode, sondern auch als der Bahnbrecher einer neuen Auffassung der poetischen Thätigkeit überhaupt anzusehen sei. Mit Balzac sollte nach dieser Auffassung die „wissenschaftliche Methode" der Dichtung beginnen, in der an die Stelle der Phantasieschöpfung die Analyse treten werde. Balzac selbst erhob in der Vorrede zu jener Gesamtausgabe seiner Schriften, in denen er die verschiedenen Romane unter dem Titel einer „Menschlichen Komödie" vereinigte, den Anspruch, die seitherigen Poeten und daneben die Geschichtschreiber eine gute Strecke hinter sich gelassen zu haben. „Wenn man die trocknen und widerlichen Register liest, welche die Geschichte genannt werden, so bemerkt man, daß die Schriftsteller aller Länder und Zeiten vergessen haben, uns die Geschichte der Sitten zu liefern. Diese Lücke will ich, soweit es in meinen Kräften steht, ausfüllen. Ich will das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft aufstellen, durch das Zusammendrängen der gleichartigen Charaktere Typen geben und mit Mühe und eiserner Ausdauer über das Frankreich des 19. Jahrhunderts das Buch schreiben, welches uns Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien und Indien leider nicht hinterlassen haben." Und es genügt ihm nicht, Kulturhistoriker zu sein, denn auch alle Historiker haben in Liebe und Haß, Sympathien und Antipathien gesündigt wie die meisten Poeten. Balzac fordert vom Schriftsteller und also zunächst von sich selbst die Objektivität, den leidenschaftslosen Wahrheitsdrang, das unbeirrte, scharf prüfende Auge und die kalte Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe der Beobachtung, welche den Naturforscher auszeichnen sollen. Das allgemein menschliche Element, welches alle wahren Poeten der Vergangenheit hochgehalten und bevorzugt hatten, bedeutete in Balzacs Augen wenig oder nichts. „Die Gesellschaft macht aus dem Menschen je nach der Umgebung, in der sich seine Handlungsweise entfaltet, ebenso viele verschiedene Menschen, wie es in der Zoologie Varietäten gibt. Die Unterschiede zwischen einem Soldaten, Arbeiter, Beamten, Advokaten, Müßiggänger,

Gelehrten, Staatsmann, Kaufmann, Seemann, Dichter, Priester sind, obwohl schwerer zu begreifen, ebenso bedeutend wie die, welche einen Wolf, Löwen, Esel, Raben, Hai, Seehund, Schaf voneinander trennen." Da selbst die Frauen nach seiner Theorie durch ihre Toilette „durch Samt, Seide und Spitzen neu geschaffen werden", so ist Balzac der unbedingte Physiolog und in einem gewissen Sinn zugleich der Apologet und der Zerstörer der Pariser Gesellschaft. Indem er mit allen poetischen Illusionen, welche sich etwa an die äußere Erscheinung und Bewegung dieser Gesellschaft heften könnten, gründlich aufräumt, verrät er doch zugleich, daß er mit allen Fasern an derselben hängt, sich ein Leben außerhalb „tout Paris" wohl vorstellen, aber kaum anders als bäurisch-einfältig, ungenießbar und armselig denken kann. Obschon er vollständiger Pessimist ist und mit dem alten Satz des Rochefoucauld, daß die Eigenliebe (man darf einfügen, die zur Fratze der Eitelkeit verzerrte Eigenliebe) der Kern aller menschlichen Charaktere und der Beweggrund aller menschlichen Handlungen sei, sich in vollkommenem Einklang findet, so bringt er es keineswegs zu der leidenschaftslosen, ruhigen Kühle, welche die skeptisch-pessimistischen Weltmänner des 17. und 18. Jahrhunderts zur Schau tragen. Im Gegenteil verrät er einen eigentümlich leidenschaftlichen Anteil an der dargestellten Welt, er betrachtet die Erscheinungen, die er viviseziert, mit einer Mischung von Grauen und Entzücken. Das Wesen von Balzacs Geist ist schwer mit wenigen Worten zu bezeichnen, die eigentümliche Methode seiner Darstellung schließt eine Verbindung bloßer Grübelei über die menschliche Natur und lebendiger Kenntnis derselben, phantastischer Reflexion und harter, schneidiger Realität, einen fortwährenden Wechsel intuitiver Erfassung und malerischer Vorführung des Lebens und häßlichster Zerfaserung gemischter Empfindungen ein. Für Balzac ist der Egoismus auch da vorhanden, wo jede andre Natur die Selbstüberwindung und Selbstentäußerung sehen würde: in dem Wunsch der Liebenden nach Dauer ihres Glücks; in der Vaterliebe, die sich für ein paar ungeratene Töchter blind opfert, entdeckt er einen Beigeschmack von Geschlechtsliebe, von Wollust; in dem naiven Wunsch des ideal gesinnten jungen Mannes, sich auszuzeichnen, sieht er die Dämonen der seelenverzehrenden Eitelkeit und der wilden Genußsucht lauern. Er wünscht von Haus aus nicht eines Bessern belehrt zu werden, denn das Wirk-

liche ist ihm im allgemeinen nur unter der Bedingung wirklich, daß es der Welt angehört, in der man Unglück und Schmerzen scheut wie Seuchen und im Grunde doch nichts andres kennt als eben Unglück und Schmerzen. Zur stillen Wirkung der Laster, die stark genug ist, zu den verderbenden Einflüssen einer Gesellschaft, in der alles sich bemüht, den Menschen herabzuziehen, jede Seelenregung in Regungen des Neides, des Hochmuts, des Undanks zu verwandeln, gesellen sich nach seiner Auffassung noch die viel inkommensurablern Wirkungen der Launen, deren ein ganzes Heer in der menschlichen Natur Raum hat. Alles, was seiner Analyse als das Unerklärte, ein Residuum des Unnachweisbaren übrigbleibt, ist Laune. „Es gibt keine festen Grundsätze, sondern nur Ereignisse, keine dauernden Gesetze, sondern nur Verhältnisse, deren sich der höher stehende Mensch bemeistert, um ihren Gang zu leiten. Gäbe es für alle Zeiten festgestellte Grundsätze und Gesetze, so würde es den Völkern unmöglich werden, so häufig mit ihnen wie mit den Hemden zu wechseln. Soll ein einzelner Mensch weiser, klüger sein als ein ganzes Volk? Der Mann, der Frankreich die wenigsten Dienste geleistet hat, ist ein von allen angebeter Fetisch, warum? weil er stets unpraktische Ideen ausheckte; höchstens ist er dazu gut genug, in irgend einem Museum unter andern Maschinen mit der Aufschrift: ‚Lafayette‘ aufgestellt zu werden, während derjenige Mann dagegen, auf den alle Welt einen Stein wirft, der aber auch seinerseits das gesamte Menschenpack derart verachtet, daß er ihm so viele Eide ins Angesicht speit, als es nur immer begehrt, der Mann ist, der Frankreichs Teilung auf dem Wiener Kongreß verhindert hat. Ihm sollte man Kronen reichen und bewirft ihn mit Schmutz!“

Dies Stück Gesellschafts- und Geschichtsphilosophie hat Balzac freilich nur seinem Vautrin, dem entlaufenen Galeerensträfling, in den Mund gelegt; indes drückt es seine eigne Grundanschauung in verzweifelt deutlicher Weise aus, und in tausendfachen Variationen begegnen wir derselben in den Gesprächen und Handlungen seiner Romane. Die Reflexionen, die er an die beständigen Umwälzungen aller politischen Zustände des Landes anknüpfte, gegen welche die französische Gesellschaft sich eben abzustumpfen begann, führten einen Psychologen wie Balzac dazu, das Wandelbare und unablässig Wechselnde als das eigentliche Ideal der französischen Gesellschaft anzusehen. In

diesem Wandel und Wechsel bleibt nur eins fest bestehen und macht sich unablässig geltend: die offenkundige und geheime Anbetung des Reichtums, welcher der Autor selbst verfallen ist, und die aus beinahe all seinen Darstellungen herausleuchtet. Er protestiert allerdings dagegen, aber wenn man die ganze Reihe seiner Erfindungen durchgeht, wenn man die Gestalten, die nach Reichtum begehren und ihn auf eine oder die andre Art erlangen, mit den Gestalten vergleicht, die nicht so glücklich sind, so spürt man wohl, daß Balzac der Krankheit der Zeit in ungewöhnlichem Maß verfallen war.

Übrigens war auch dies realistische Talent nicht ohne einen Zug der Verwandtschaft mit den Romantikern, freilich nur mit einer äußersten Spitze derselben, mit jener Art Romantik, die in Deutschland durch Callot-Hoffmanns Spuknovellistik repräsentiert wurde. Die erste große Komposition Balzacs — denn seine „Physiologie der Ehe" („Physiologie du mariage", Paris 1829) blieb eine Plauderei im altfranzösischen Sinn, ein halb reflektierendes, halb anekdotenhaftes Buch, das die Ehe im großen und ganzen als eine tragikomische gesellschaftliche Unvermeidlichkeit auffaßte, bei der man mit der möglichst großen Dosis des altberühmten französischen bon sens noch am leidlichsten durchkommen werde — war eine phantastisch-symbolische Erfindung, welche für Balzac fast charakteristischer ist als eine ganze Folge der spätern realistischen Romane: „Die Unheilshaut" („La peau de chagrin", Paris 1831). In diesem Roman erhält der Held, ein armer junger Mann, Genußmensch natürlich, der schon bis zum Entschluß des Selbstmords gediehen ist, von einem geheimnisvollen Greis ein Stück Fell geschenkt, welches weder durch Feuer noch Stahl zerstört werden kann. Die unzerstörbare Haut sichert dem Besitzer in einem gewissen Sinn das Leben und für alle Fälle die Erfüllung jedes sich in ihm regenden Wunsches. Aber für jeden erfüllten Wunsch schwindet ein Stückchen des Felles dahin. Je heftiger sich der Besitzer seinen Wünschen überläßt, um so rascher schrumpft die wunderthätige Haut ein; es ist dafür gesorgt, daß die heftige Begier und Leidenschaft ihre Vernichtung in sich selbst trägt. „Der Mensch erschöpft sich in zwei instinktiven Handlungen, durch welche die Quellen seiner Existenz versiegen. Zwei Verben drücken alle Formen aus, welche diese zwei Ursachen seines Todes annehmen: Wollen und Können. Das Wollen brennt uns aus,

und das Können vernichtet uns." Man sieht, daß der Autor auf seine Weise dem uralten Rätsel des Menschenlebens gegenübertritt und etwas von der Tragik empfindet, die durch das Geschick aller Sterblichen hindurchgeht. Nur die Vorstellung, daß aus dem Aufreiben, dem Verbrauch der Kräfte möglicherweise ein befriedigendes Resultat hervorgehe, dünkt Balzac unzulässig. Der Mensch, den er auch hier im Auge hat, ist der von dem Drang nach Lebensgenuß, nach maßloser Befriedigung der Begierden erfüllte. Es ist ganz richtig, daß in dieser Erfüllung zugleich der Untergang liegt, daß sich das Leben verbraucht, wie das Fell des Glücklich-Unglücklichen dahinschwindet. An die phantastische Erfindung schloß sich in der „Unheilshaut" eine höchst energische Wiedergabe gesellschaftlicher Szenen, Balzac verwertete hier seine ersten und stärksten Pariser Eindrücke und Erfahrungen; die Schilderungen der Boudoirs, der Spielhöllen, der Wohnungen der Kurtisanen, welche, wie in allen spätern Balzacschen Werken, eine Hauptrolle übernehmen, erinnern einigermaßen an die Art der Schilderung, die in den „suenos" der Spanier und in den Sittenromanen früherer Zeit üblich war. Doch ist zugleich ein Element in ihnen, welches durchaus der neuesten Zeit angehört, und der ganze Pessimismus, welcher Balzacs spätere Romane erfüllt, versucht hier schon die Stärke seiner Überredungskunst. Schrieb doch der greise Goethe, zu dessen letzter Lektüre Balzacs „Peau de chagrin" gehört hatte: „daß dieses Produkt eines vorzüglichen Geistes auf ein nicht zu heilendes Grundverderbnis der Nation hindeute, welches immer tiefer um sich greifen würde, wenn nicht die Departements, welche jetzt nicht lesen und schreiben können, sie dereinst wiederherstellen, insofern es möglich wäre".

Balzac ist nicht nur noch einmal in seinem „Lebenselixir", sondern in allerhand Episoden seiner spätern Romane auf die wunderbare symbolische Erfindung dieses Erstlingswerks zurückgekommen. Einen Zug zum Mystischen, Unerhörten, zur „Goldmacherei und Schatzgräberei", zu märchenhaften Wandlungen des Lebens vermochte er sowenig zu verleugnen als die geheime Vorliebe für tierischen Magnetismus, für Somnambulismus. Er, der in Vorstellungen lebte, die ihn den feinsten Problemen der Philosophie, der Psychologie und der Völkergeschichte gegenüber die Napoleonisch klingende Frage: „Wo ist der Mechanismus?" beständig wiederholen ließ, konnte sich anderseits den Willen als

eine unüberwindliche Kraft, als ein geheimnisvolles Fluidum vorstellen, das nach Belieben alles, sogar die absoluten Gesetze der Natur, modifizieren könne; er glaubte an die erloschenen Wissenschaften und spürte ihnen nach. Daneben blieb er gut katholisch und streng konservativ; je tiefer er von den schlimmen Antrieben und Leidenschaften der menschlichen Gesellschaft und aller einzelnen menschlichen Charaktere überzeugt war, um so nötiger schien ihm die Existenz einer großen Macht, welche die Menschheit wenigstens äußerlich niederzuhalten und ihrem offenkundigen Selbstzerstörungstrieb eine gewisse Grenze zu ziehen vermöge. Als echt romanische Natur kennt er nur die Unterordnung unter die äußerlich gesetzte, niemals diejenige unter die innerlich gewählte Autorität, und diese Grundanschauung machte ihn (den einzigen unter der Generation von 1830) gegen alle Welt- verbesserungs- und Weltbeglückungspläne, gegen alle Phantasien, welche seine Tage beherrschten (immer mit Ausnahme der Phantasie vom Millionenreichtum und der unwiderstehlichen Macht des Goldes) gleichgültig und sogar schroff abweisend.

Die entscheidenden Erfolge Balzacs traten mit den Romanen: „Eugenie Grandet“ (Paris 1833) und „Vater Goriot“ (ebendas. 1834) ein. „Eugenie Grandet“ spielt noch in der Provinz und schildert die eigentümlichen Tugenden und Laster derselben. Der Hauptcharakter dieses Buches ist der Geizige, von dem man nicht mit Unrecht gesagt hat, daß Balzac versucht habe, in ihm mit Molière zu wetteifern. „Für ihn ist der Habsüchtige nicht der Komödienspießbürger, sondern ein machtliebender Monomane, ein verhärteter Schwärmer, der beim Anblick des Goldes in gesättigter Begierde und wilden Träumen schwelgt. Er ist sich nur intensiver als alle andern der Wahrheit bewußt, daß das Gold alle menschlichen Kräfte und Freuden vertritt.“ Mit „Vater Goriot“ tritt der Autor auf den für ihn ergiebigsten Boden, den von Paris, zurück. Das Verhältnis der beiden unnatürlichen Töchter zu dem Alten in der Pension Vaquer und der sich darin knüpfende Tod des alten Goriot machten nur in äußerlichem Sinn den Gegenstand aus. Das wahre Süjet ist das Eintreten des relativ unverdorbenen, aus der Provinz ankommenden Jünglings in die Pariser Welt, sind die Versuchungen, in welche er durch diese Welt geführt wird, und ist die Erziehung, die ihm für das Leben in der Gesellschaft in verhängnisvoller Weise zu teil wird. Mit großer Kunst hat Balzac

es klar dargestellt, wie seinem Rastignac dieselben Lehren aus dem Munde der großen Dame, der reizenden und verhältnismäßig hochsinnigen Frau von Beauséant, und des befreiten Galeerensträflings Vautrin entgegentönen. Die Moral dieser ganzen Welt läuft auf den alten Satz, daß man, um nicht Amboß zu werden, Hammer sein müsse, sehr unverblümt hinaus. Rastignac ist der junge Normalfranzose, noch unverdorben, durch gewisse Gefühlsfäden mit seiner Familie, namentlich mit den Schwestern in der Provinz, zusammenhängend, aber mit all den Instinkten ausgerüstet, die ihn befähigen, alsbald in der Pariser Gesellschaft eine Rolle zu spielen. Er überschaut rasch das ganze Elend, die entsetzlichen Triebfedern dieser Gesellschaft, er spürt das höllische Feuer des dargebotenen Tranks, ohne darum weniger Durst zu fühlen. Alle Leere, alle Genußsucht, aller kläglich äußerliche Ehrgeiz der Gesellschaft, in die er eintritt, gehen sofort auf ihn über; der erschütternde Tod und das Leichenbegängnis des armen Vaters Goriot bestärkten den jungen Mann nur in dem Vorsatz, Herr dieser egoistischen, verabscheuenswerten und doch so verlockenden Welt zu werden. Er ist auf dem Père Lachaise ganz allein. „Er that einige Schritte gegen den erhöhten Teil des Kirchhofs und sah Paris, in dem die nächtliche Beleuchtung zu schimmern begann, an beiden Ufern der Seine lang gestreckt vor sich liegen. Seine Augen hafteten fast gierig auf der Gegend zwischen der Säule des Vendômeplatzes und dem Dom der Invaliden, auf jener Gegend, in welcher die vornehme Welt lebte, in die er einzudringen versucht hatte. Auf diesen summenden Bienenstock schleuderte er einen Blick, der schon im voraus dessen Honig herauszusaugen schien, und sprach das inhaltschwere Wort: ‚Jetzt gilt es zwischen uns beiden‘."

In den folgenden Romanen: „Die Frau von dreißig Jahren" („La femme de trente ans"), „Größe und Verfall Cäsar Birroteaus" (von dem er selbst meinte: „Troja und Napoleon sind nur Epopöen. Möchte diese Geschichte das Epos bürgerlicher Schicksalsfälle sein, an welche kein Dichter gedacht hat, so entblößt jeglicher Größe scheinen sie, während sie in Wahrheit die großartigsten sind; es handelt sich hier nicht um einen einzelnen Mann, sondern um eine ganze Heerschar von Qualen"), „Eine Junggesellenwirtschaft" („Un ménage de garçon", Paris 1838), „Kousine Betty" („Cousine Bette"), eins der erotischen, mit Kunst, Kraft und äußerster

Hingabe an das heikle Thema ausgeführten Werke Balzacs, und „Verlorne Illusionen“ („Illusions perdues“, Paris 1849), fährt der Schriftsteller in seiner wühlenden, bohrenden, nagenden und gelegentlich emporbäumenden und aufflammenden Weise fort, die Typen der Pariser Gesellschaft weniger zu zeichnen, als zersetzend zu demonstrieren. Das allmähliche Herabkommen eines jungen Schöngeistes aus der Provinz, der in Paris den Hunger, die Entbehrungen und die Demütigungen des idealen und des ehrenhaften Strebens nicht lange zu ertragen vermag, sich in die „kleine Presse“ wirft, um rasch zu Ruhm, Geld und Genuß zu gelangen, der in der entsetzlichsten Weise von Stufe zu Stufe tiefer sinkt und am Ende, da ihm seine verkaufte, feile Feder nicht einmal mehr den dürftigsten Unterhalt sichert, in die Provinz zurückflüchtet, wird hier mit den brennendsten Farben dargestellt. Die Pariser Kunst- und Litteraturwelt besteht vor der unbarmherzigen Kritik Balzacs nicht besser als die genießende Aristokratie, als die haute finance. „Geld ist das Lösungswort jedes Rätsels. Vor Luciens Ohren löste sich alles in Geld auf. Im Theater wie in der Buchhandlung, bei dem Verleger wie auf dem Redaktionsbüreau war von Kunst und wahrem Verdienst keine Rede. Es war, als ob der große Prägstock der Münze Kopf und Herz mit immer wiederholten Schlägen bearbeitete.“

Es sind nicht Wahngestalten, welche der Schriftsteller hier vorführt; sein Wahn beruht nur darauf, daß er die wilde Genußsucht und das pflichtlose Glückverlangen, an welchen seine Hauptgestalten untergehen, ohne weiteres in jede menschliche Seele hineinträgt. Seine „Lustigen Erzählungen“ („Contes drolatiques“, 1831—45), die er gewissermaßen als Gegensätze zu seinen philosophischen, analytischen Romanen schreibt, schließen sich der alten Novelle, der leichtfertigen „Erzählung“ der Königin Margarete und Lafontaines an. „In moderner Form würden diese Erzählungen platt und schmutzig erscheinen, durch die wunderbare naiv-altertümliche Sprache, die in noch höherm Grad als die strengste metrische Form den Inhalt adelt, sind diese Apotheosen der Sinnlichkeit echte Kunstwerke geworden, heiter wie die Scherze eines jener weltlich gesinnten, fröhlichen Mönche, die in den Volkslegenden aller Länder verherrlicht werden.“ (Brandes, „Litteratur des 19. Jahrhunderts“, Bd. 5, S. 190.) In entschiedener Übereinstimmung seiner

Weltanschauung, nach welcher die Welt zu gleicher Zeit verächtlich und das Leben köstlich und höchst vergnüglich ist, mit den alten Geschichtenerzählern, entfaltet Balzac eine unerschöpfliche Laune, er versteht die tollsten und kecksten Liebesgeschichten bald zu erfinden, bald neu zu erzählen, er weiß in diesen drolligen Geschichten von keiner andern Liebe als der fessellos und wahllos sinnlichen, von keinen andern Frauen als von den lachenden, genießenden und genußspendenden. Der Gegensatz dieser scherzhaften Erzählungskunst zu der nagenden und grübelnden Analyse der modernen Gesellschaft in den größern Romanen Balzacs ist übrigens nur ein scheinbarer, denn beiden liegt dieselbe Empfindung zu Grunde; der Eifer, zur richtigen Erkenntnis der menschlichen Natur, vor allem der weiblichen Natur, zu gelangen, läßt sittliche Bedenken gar nicht aufkommen; in der leidenschaftlichen Jagd nach verborgenen Momenten des Daseins gönnt sich der Schriftsteller nur scheinbar Rast; selbst wo er nur unterhalten will, legt er die Fragen nach dem letzten dämonischen Antrieb aller Erscheinungen dem Leser nahe genug.

Daß auch Balzac sich als Dramatiker mit den Dramen: „Vautrin", „Mercadet", „Der Macher" („Le faiseur") und einigen andern im „Theater Balzacs" („Théâtre de Balzac", Paris 1853) gesammelten Schauspielen versucht hat, mag nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden. Sein Talent war nicht nur ein durch und durch undramatisches, sondern, wie leicht einzusehen ist, ein jeder reinen Form feindseliges, ihr ausweichendes oder entschlüpfendes. Die minutiöse Genauigkeit, welche die Linien und Umrisse des Körpers verfolgt, welche aus der Rundung des Halses oder Beines, aus den Linien der Hand das innerste Seelenleben und das Geschick der Gestalten dazu erkennen will, eignet sich schlecht für das Drama. Just die Dinge, welche der dramatische Poet den Darstellern überlassen muß, waren für Balzac Hauptsachen oder wenigstens unentbehrliche Requisiten dessen, was er die „menschliche Komödie" nannte.

Die naturalistische Schule, welche später aus Balzac erwuchs, hat ihn als den Schöpfer des wissenschaftlichen Romans gepriesen. Es ist gewiß, daß wenig Konventionelles in ihm war, und daß er dem konventionell Poetischen mit allen Instinkten seiner Natur widerstrebte, daß er unablässig bemüht war, der Darstellung des menschlichen Lebens ein neues Gepräge zu geben, und

dabei mehr die Spürkraft und die Kombinationsgabe eines Forschers als die Intuition eines Künstlers bewährte. Jedenfalls legte die Veränderung, welche Balzac aus seinem Naturell und der besondern Richtung seines Geistes heraus der französischen Romandichtung zu geben suchte, ein Zeugnis mehr ab für die wilde Gärung, die Umwälzungslust, die Ahnung von etwas Neuem und Unerhörtem, die Vorstellung von viel tiefer als in allen frühern Perioden dringenden Wirkungen des litterarischen Schaffens, welche während der Jahrzehnte der Julimonarchie herrschten. In der Reihe jener widerspruchsvollen Werke, welche zu gleicher Zeit schön und häßlich erschienen, hochfliegende Ideen und gemeine Anwandlungen paarten, welche dem Hochmut und der Verzweiflung einer wild erregten Generation zum Ausdruck dienten, einer Generation, der die Reife und die Ruhe beglückterer Tage versagt waren, nahmen Balzacs Arbeiten keinen geringen Rang ein.

Hundertfünfundsechzigstes Kapitel.

Die Minderberühmten.

Kaum eine andre Periode der neuern Litteratur hatte in einem gleich kurzen Zeitraum, wie der ist, der sich von der Julirevolution bis zur Februarrevolution und zur Begründung des zweiten französischen Kaiserreichs erstreckt, eine Gruppe so mächtiger und so grundverschiedener Naturen als die seither charakterisierten aufgewiesen. Und dennoch würden Victor Hugo und Musset, George Sand und Balzac mit all ihrem Streben und Können nicht im stande gewesen sein, jenen Jahrzehnten das Gepräge des Überreichtums und der verwirrenden Fülle aufzudrücken, wenn ihnen nicht die große Reihe von Talenten zur Seite getreten wäre, welche im Verein mit ihnen erst die Generation von 1830 bildete. Man darf dabei keineswegs schlechthin von Talenten zweiten Ranges sprechen. Weit richtiger wäre es, die ganze Gruppe, die wir hier zunächst im Auge haben, als die der Minderberühmten zu bezeichnen. Sie wurde an äußerm Erfolg und an Geltung in der Breite des Publikums nicht bloß von den großen Dichtern, sondern auch von den Schriftstellern übertroffen, welche, ihre poetischen Anfänge verleugnend, sich entschlossen in die Bahn des großen belletristischen Industrialismus geworfen hatten. Im Wettkampf mit den rücksichtslosen Ausbeutern der Schwächen und schlimmsten Neigungen des Publikums waren Sonne und Wind für diese Talente nicht gleich geteilt, und selbst in der Anerkennung der Nachlebenden widerfuhr keineswegs allen Gerechtigkeit. Gleichwohl war die Schar der in zweiter Linie stehenden Begabungen niemals größer, glänzender, in ihren Leistungen mannigfaltiger gewesen als unter der Julimonarchie. Die Mehrzahl derselben hatte den Weg von der Romantik im engern Sinn zur modernen französischen Poesie zurückzulegen; nicht alle gelangten auf diesem Weg mit gleichem

Glück ans Ziel, alle aber hatten mehr oder minder Anteil an dem Glanz, der in den dreißiger Jahren die französische Litteratur neu umstrahlte und zahlreiche Talente in andern europäischen Litteraturen in die Nachahmung der Franzosen hineinlockte und hineinzwang.

Es war eine Phalanx von beinahe lauter jungen Männern, die zum größern Teil kurz vor oder unmittelbar nach 1830 Leben und Schaffen zugleich begannen. Doch fanden sich zwischen diesen jugendlichen Talenten, im Einklang mit ihnen, auch solche, die, im höhern Lebensalter stehend, längst über die Erstlingsversuche hinaus waren, aber jetzt gleichsam erst ihre eigne Natur erkannten und die Forderungen des jungen Geschlechts an Leben und Dichtung teilten. Zu den Hauptvertretern dieser letztern kleinen Gruppe gehörte auch ein so merkwürdiger Schriftsteller wie Henri Beyle, der unter dem Pseudonym Stendhal schrieb. In Beyles geistiger Erscheinung, in der sich Elemente des 18. und 19. Jahrhunderts wunderlich verbanden, spiegeln sich die Eindrücke und demgemäß auch die Widersprüche eines höchst abenteuerlichen und für einen Franzosen höchst eigentümlichen Lebens. Geboren am 23. Januar 1783 als Sohn eines Parlamentsadvokaten zu Grenoble, empfing Beyle eine gute Erziehung und wollte sich, bei entschiedener Neigung und Begabung für die Kunst, zunächst der Malerei widmen. Aber die Wirbel der Zeit ergriffen ihn, und als er 1799 nach Paris kam, fand er eine Anstellung im Büreau des seiner Familie verwandten Kriegssekretärs und nachmaligen Generalintendanten Daru und folgte diesem und dem Ersten Konsul nach Italien. Er nahm als Freiwilliger an der Schlacht von Marengo teil, ward zum Unterleutnant befördert und blieb bis zum Frieden von Amiens Soldat. In dieser Zeit faßte er jene enthusiastische Vorliebe für Italien und namentlich für das schöne, glänzende Mailand, welche er sein ganzes Leben hindurch bewahrte. Nach dem Frieden studierte er einige Jahre hindurch zu Paris, fungierte dazwischen auch einmal als Kommis in Marseille, wohin ihn die Leidenschaft für eine Schauspielerin gelockt hatte, nahm aber bei Ausbruch des Kriegs von 1806 wiederum eine Stellung als Auditeur im Stab Darus an. Nach der Schlacht von Jena lebte er längere Zeit in Berlin, ward zum Intendanten der Domänen ernannt, welche sich der Kaiser in dem eroberten Herzogtum Braunschweig vorbehielt, nahm als Kriegs-

kommissar auch am österreichischen Feldzug von 1809 und am großen russischen Feldzug von 1812 teil, kehrte gesund und ungebrochenen Muts aus den Schrecknissen des letztern zurück, folgte, wieder als Intendanturbeamter, dem kaiserlichen Hauptquartier auch 1813, ließ sich aber dann wegen geschwächter Gesundheit beurlauben und ging nach Mailand und dem Comer See. Hier blieb er auch, als er nach Napoleons Sturz seine Ämter, Einnahmen und glänzenden Aussichten verlor. Er lebte von 1814—21 sieben Jahre, die er trotz mancher Bedrängnisse zu den glücklichsten seines Lebens rechnete, in Mailand, ward 1821 als Carbonaro von der österreichischen Polizei ausgewiesen und ging nach Paris zurück, wo er von 1821—30 den Kreisen der vornehmen Opposition angehörte. Die Lafayette und Constant hießen den unbeugsamen und geistreichen Bonapartisten, der durch Reisen und Lektüre eine selten umfassende Bildung erlangt hatte, bei sich willkommen. Von der Julireggierung ward er zum französischen Konsul in Civita Vecchia ernannt und erhielt damit Gelegenheit, den Rest seines Lebens in dem geliebten Italien zu verbringen. In dieser Zeit war es auch, wo er seine poetischen Hauptwerke verfaßte. Während eines Urlaubs, der ihn nach Frankreich zurückgeführt hatte, erkrankte er tödlich und starb am 23. März 1842 zu Paris. Beyles poetische Werke, welchen eine Reihe kunstgeschichtlicher Bücher (wie seine „Briefe über Haydn", „Geschichte der Malerei in Italien", seine vortrefflichen „Spaziergänge in Rom") und moralphilosophischer Plaudereien (wie das Buch „Von der Liebe" und die satirische Schrift „Neues Komplott gegen die Industriellen") voran und zur Seite gingen, sind die Romane: „Armance" (Paris 1827), „Rot und Schwarz" („Le rouge et le noir", ebendas. 1830) und „Die Kartäuserin von Parma" („La chartreuse de Parme", ebendas. 1839), denen sich noch die „Nachgelassenen Werke" („Œuvres posthumes", ebendas. 1853) hinzugesellten. Die Eigenart dieser Halbdichtungen ist eine schwer zu charakterisierende. Die Wiedergabe des Außenlebens in ihnen erscheint merkwürdig dürftig, die Komposition bleibt durchaus locker, fast dilettantisch, die Detaillierung ist in besonderer Weise reizlos. Allein der geistige Gehalt, die psychologische Tiefe und Schärfe lassen sich nicht in Abrede stellen. Freilich muß diese Seite des Autors auch für die unerfreuliche Welt, in der er mit seiner Phantasie lebt, entschädigen. Alle

drei Romane, namentlich aber „Rot und Schwarz“ und „Die Kartäuserin von Parma“, spielen in der Zeit nach Napoleons Sturz. Nachdem das große Epos der Kaiserzeit mit seinen Schlachtendonnern, an welchem Beyle handelnd und genießend so regen Anteil genommen, vorüber ist, hat sich nach der Auffassung des Schriftstellers die Heuchelei des Menschengeschlechts bemächtigt. Als Helden dieser Zeit erscheinen ganz naturgemäß Priester, welche an die Stelle der Krieger getreten sind. Julian, der Jesuitenzögling, geht durch eine furchtbare Schule der Heuchelei hindurch, wird schließlich zum Verbrecher und wird wegen eines Mordversuchs wider eine Frau hingerichtet, bleibt aber mit sich selbst im Einklang und fühlt keine eigentliche Reue, da er nach seinem eigentümlichen Moralkodex nur gethan hat, was der unterdrückte Plebejer, der Klugheit genug besitzt, jederzeit thun wird, ja thun muß, um der Gesellschaft gegenüber, mit der er im Krieg ist, emporzukommen. Die Helden des zweiten Romans, „Die Kartäuserin von Parma“, der Bischof Fabrice und der Geheimsekretär und Minister Mosca, sind gleichfalls aus dem Blute der Napoleonischen Generation. Sie erscheinen in der Welt der Restauration wie hineingeworfen, spielen aber ihre Rolle in derselben mit großem Erfolg und Glück und werden die Mittelpunkte einer Reihe von Abenteuern, die halb an Manon Lescaut, halb an die Schauerszenen gemahnen, welche bei der jugendlichen Romantik beliebt waren. Jedenfalls trugen die Darstellungen Beyles jenen Kern wirklicher Lebenskenntnis und jene konzentrierte Energie in sich, welche einem Buch auch bei mangelhafter Form die dauernde Wirkung sichern.

Schon der jüngern Generation angehörig war Ludovic Vitet, am 18. Oktober 1802 zu Paris geboren, nach seinen Studien einer der Mitarbeiter des „Globe“, jener Zeitschrift, welche für die Anschauungen der Romantiker Bahn brach, nach 1830 Generalinspektor der Denkmäler, in späterer Zeit Staatsrat und Deputierter, während des zweiten Kaiserreichs vorzugsweise litterarisch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte thätig, seit 1871 aber als Deputierter der Nationalversammlung zur Politik zurückgekehrt und am 6. Juni 1873 zu Paris gestorben. Vitets poetische Bedeutung beruht auf seinen „Historischen Szenen“ („Scènes historiques“), deren bedeutendste „Die Ligue“ („La ligue“, Paris 1844), deren letzte „Die Stände

von Orléans" („Les états d'Orléans", ebendas. 1849) ist. Mit einer außerordentlichen historischen Phantasie und lebendigem Kolorit sind hier ohne Hinzuthat subjektiver Momente die Berichte der Geschichtschreiber über die Bürgerkriege des 16. Jahrhunderts in Szene gesetzt. „Die Barrikaden", „Die Stände von Blois", „Der Tod Heinrichs III." enthalten prächtige Züge, eine Fülle von Gestalten, die jedes Drama und jeden Roman beleben könnten. Aber sie sind weder Drama noch Roman, der ganze erste heiße Eifer einer koloristischen Schule, der es zunächst nur darauf ankommt, Farben zu haben, lebt in ihnen. Doch bleibt es immerhin Vitets Verdienst, für die jüngern französischen Poeten die reiche Geschichte des eignen Landes gleichsam wieder entdeckt zu haben. Neben dem Entdecker der Geschichte stand der Entdecker der „Provinz". Denn der große Umschwung, den die Romantik in der französischen Litteratur hervorgerufen hatte, und der in den Schöpfungen der dreißiger und vierziger Jahre sich überall geltend macht, bedingte auch, daß das provinzielle Leben, das in der klassischen und der philosophischen Litteratur des 17. und 18. Jahrhunderts so gut wie gar keine Bedeutung gehabt hatte, jetzt stärker in den Vordergrund trat. Unter den Dichtern, welche zuerst mit Vorliebe dies Leben darstellten, zeichnete sich Julien Auguste Brizeux durch glückliches Gelingen aus. Geboren zu Lorient in der Bretagne am 12. September 1806, gestorben am 14. Mai 1858 zu Montpellier, erwarb Brizeux seinen poetischen Ruf mit dem lieblichen Idyll „Marie" (Paris 1831), das in entschiedenem Gegensatz zu der leidenschaftlich erregten Tendenzpoesie jener Jahre stand. Einfach-anmutig, von innerm Leben erfüllt, aber reizvoll auch in der Schilderung des bretonischen Außenlebens, in der Wiedergabe des landschaftlichen Hintergrunds, der eigentümlichen Volksart der heimatlichen Bretagne, erschloß das Gedicht der französischen Poesie neue Gebiete. Brizeux selbst blieb dem Boden, dessen Schilderung er einen guten Teil seines Erfolgs dankte, mit seiner gesamten poetischen Produktion treu. Außer einer Prosaübertragung der „Göttlichen Komödie" schrieb er lyrische Gedichte, das beschreibende Gedicht „Die Bretagner" („Les Bretons", Paris 1845), das von der französischen Akademie preisgekrönt ward, und das Idyll „Primel und Nola" (ebendas. 1852), welches an poetischer Anmut, frischer Naturwahrheit sowie Formvollen-

dung seinem berühmten Erstlingswerk fast gleichkam. Durch Brizeux ward offenbar, welchen Schatz noch nicht dargestellten Lebens die verschiedenen französischen Landschaften bargen, und die Autoren folgten mit Eifer dem neueröffneten Pfad, wenn sich auch nur wenige die fein-künstlerische Beschränkung Brizeux' auferlegten und so liebenswürdig einfach blieben wie er.

Das Übergewicht von Prophetentum, von Reflexion, von psychologischer Analyse, von tendenziösem Pathos, welches die Zeit seit 1830 in die Wagschalen der französischen Litteratur warf, wird am besten durch eine Gruppe von Poeten ersichtlich, die nur zu einem Teil Poeten blieben und zum andern Teil Ruf als Kritiker, Historiker, Philosophen, Pamphletisten erwarben. Aus der großen Zahl gerade dieser Schriftsteller ragt Charles Augustin Sainte-Beuve als der originellste, bedeutendste und einflußreichste hervor. Geboren am 23. Dezember 1804 zu Boulogne sur Mer, ward er von seiner Familie für die medizinischen Studien bestimmt, schloß sich aber als Pariser Student an die Romantiker an, ward einer der unbedingtesten Bewunderer Victor Hugos, begann sehr früh, neben seinen poetischen Bestrebungen ein sehr eigenartiges und bedeutendes Talent als Kritiker zu entfalten. 1840 ward er Konservator an der Bibliothek Mazarin, nach 1851 gehörte er zu den wenigen hervorragenden Schriftstellern, die sich an das zweite Kaiserreich anschlossen. Infolgedessen ward er zum Professor der lateinischen Sprache und Litteratur am Collège de France ernannt, infolgedessen kam es aber auch zu sehr unliebsamen Demonstrationen der Studenten, die Sainte-Beuve zwangen, seine Vorlesungen einzustellen. Er lebte, schon seit 1844 Mitglied der französischen Akademie, dann wieder lediglich seiner litterarischen Produktion. 1865 ward er zum Senator des Kaiserreichs erhoben und starb vor dem Sturz desselben am 13. Oktober 1869 zu Paris.

Sainte-Beuve trat als Dichter unter dem Namen Joseph Delorme mit „Gedichten" („Poésies", Paris 1829), „Trostgedichten" („Consolations", ebendas. 1830) und noch später mit den „Augustbetrachtungen" („Pensées d'août", ebendas. 1837) hervor und fand mit ihnen verdienten Erfolg. Denn neben allen Bizarrerien und jugendlich überschäumenden Ausbrüchen, neben der Keckheit, mit welcher auch hier ideales Bewußtsein und hohes Streben mit alltäglichen, ja niedrigen Leidenschaften unlöslich gepaart werden, waren diese Gedichte

durch den heißblütigsten Enthusiasmus für Victor Hugo und den ihn umgebenden Freundeskreis, durch einen entschiedenen Spiritualismus der Reflexion, neben welchem wieder ein höchst energischer Realismus in der Wiedergabe gewisser Weltbilder stand, ausgezeichnet. Bedeutender noch als in seinen lyrischen Dichtungen erscheint Sainte-Beuve in einigen poetischen Erzählungen, namentlich in „Johann der Schulmeister" aus den „Pensées d'août" und in seinem Roman „Die Lüste" („Volupté", erster Druck Paris 1835), der Fiktion nach die Bekenntnisse eines katholischen Priesters, Amaury, welcher, bevor er im Schoß der Kirche Zuflucht suchte, den Lüsten der Welt hingegeben war. Ein genußsüchtiges Leben mit allen seinen Entzückungen und Schmerzen hat Amaury zuletzt gelehrt, daß er nur mit gewaltsamstem Entschluß, und indem er sich unter die eherne Disziplin des Priestertums stellt, seinen Schwankungen ein Ende machen könne. Aber überall läßt der Bekehrte merken, wie tief ihm das süße Gift der Frauengunst in die Seele gedrungen ist, und wie sehr er in den Erinnerungen an die Tage weicher, verderblicher, seelenverzehrender Zärtlichkeit schwelgt. Die dazwischengestreuten salbungsvollen Betrachtungen geben eigentlich nur einen Vorwand ab, die Geschichte eines Jünglings zu erzählen, dem der Genußdurst der Zeit bis ins innerste Mark gedrungen ist, und der, indem er scheinbar vor seinen Verirrungen warnt, diese Verirrungen mit den fesselndsten Zügen darstellt.

Die Hauptthätigkeit Sainte-Beuves war seit den dreißiger Jahren die kritische. Er schrieb die feinsinnigsten und eingehendsten Charakteristiken der vergangenen und gegenwärtigen poetischen Gestalten und Leistungen, er entwickelte jene eigentümliche Kraft der An- und Nachempfindung für die verschiedensten litterarischen Begabungen und Erscheinungen, die ihn zu einem der hervorragendsten Kritiker Frankreichs erhob. Er besaß jenes Auge, welches den verborgenen Punkt, aus dem die Besonderheit jedes hervorragenden Talents herauswächst, beinahe immer entdeckt, jenen intuitiven Zug, der in dem besprochenen Werk, dem besprochenen Autor (im Gegensatz zu den meisten Kritikern) eine Totalität respektiert und in der Charakteristik und Kritik wiederzugeben trachtet, jenen forschenden Geist, für den Kenntnis der Zeiten, der Menschen, der Bücher nur dann etwas bedeutete, wenn es ihm gelang, sich durch historische und biographische Thatsachen, durch tendenziöse Masken und litterarische Attitüden zu den

eigentlichen innersten Antrieben einer poetischen und litterarischen Kraft hindurchzuarbeiten. Die Zahl seiner kritischen und litterarhistorischen Schriften schwoll bei unablässiger Thätigkeit Sainte-Beuves zu hundert und mehr Bänden an, aber keine derselben ist leer, bedeutungslos oder besteht, wie in solchen Fällen nur allzu oft, aus bloßen Wiederholungen. Mit den Jahren wuchsen die Schärfe seiner Einsicht, die wundersame und entzückende Beweglichkeit seines Ausdrucks, die unerschrockene Wahrheitsliebe, welche die Rücksichten, die den kritischen Schriftsteller so oft umspinnen, wie ebenso viele Häute abstreifte und dabei doch immer vornehm, ritterlich und edel im Gebrauch ihrer Waffen blieb. Von seinen ersten Artikeln im „Globe" der letzten zwanziger Jahre bis zu den letzten im „Temps" der sechziger Jahre begleitete er die zeitgenössische Produktion, in deren Mittelpunkt ihm natürlich die französische stand, mit einer innern Anteilnahme, welche immer gleich unermüdlich, gleich vielseitig, gleich einsichtig war. Seine litterarischen Porträte und geistvollen Kritiken wurden in den „Litterarischen Porträten" (Paris 1832—39), den „Zeitgenössischen Porträten" („Portraits contemporains", ebendas. 1837; mehrfache neue Ausgaben), in den „Montagsplaudereien" („Causeries de lundi", ebendas. 1851—63) und „Neuen Montagsplaudereien" („Nouveaux lundis", ebendas. 1863—1869) gesammelt; sie enthalten das Beste, was Sainte-Beuve geschrieben, und von ihnen vor allen gilt, daß für denselben keine falsche Autorität, keine lähmende Tradition, keine akademisch beengende Regel bestehen, daß er für die Wandlungen des Menschengeistes und zumal des poetischen Geistes das feinste Organ hat, daß seine prätensionslosen Kritiken einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des französischen Geistes im Übergang von der Romantik zur modernen Litteratur bilden. Sie haben in dieser Beziehung stärkern Gehalt und entscheidendere Bedeutung als die größern historischen Werke des Verfassers, wenn wir unter den letztern das Buch über „Chateaubriand und seinen Kreis" („Chateaubriand et son groupe littéraire", Paris 1860) ausnehmen, welches ebenfalls Fragen und Persönlichkeiten der Gegenwart behandelte. Die historischen Werke Sainte-Beuves im engern Sinn waren seine „Historische und kritische Darstellung der französischen Dichtung im 16. Jahrhundert" („Tableau historique et critique de

la poésie française au XVI. siècle“, Paris 1838) und das umfassende Buch „Geschichte von Port Royal“ („Histoire du Port Royal“; erster Druck, Paris 1840—48; neue umgearb. Aufl. 1878). Letztere, ursprünglich aus Vorlesungen Sainte-Beuves erwachsen, verrät überall den Einfluß gründlicher, ernsthafter Studien und einer geheimen, tiefreichenden Sympathie des modernen Schriftstellers mit den unerschrockenen Wahrheitsuchern des Pascalschen Kreises. Sie enthält glänzende Partien und genug Zeugnisse von der Kunst der Charakteristik und dem kritischen Scharfsinn Sainte-Beuves, aber sie erreicht an Vollendung und Gleichmaß der Ausführung, an Feuer und innerm Leben des Vortrags die kleinern kritischen Schriften des Autors nicht. Das Buch über Port Royal könnte einem beliebigen vortrefflichen Historiker angehören, die „Montagsplaudereien“ setzen die eigentümliche, unter der Fülle der Kritik noch fortwirkende Poesie Sainte-Beuves voraus.

Neben Sainte-Beuve vielgenannt, sein Nachfolger auf dem Sitz in der französischen Akademie, wie er von der poetischen Darstellung zur Kritik übergegangen und um seiner Kritik willen vielgefeiert, gleichwohl mit dem genialen Zeitgenossen weder dem Charakter noch der Leistung nach entfernt vergleichbar war Jules Janin. Geboren am 16. Februar 1804 zu St. Etienne im Departement Loire, machte Janin seine Studien zu Paris und widmete sich frühzeitig der journalistischen Laufbahn. Als Mitarbeiter der „Quotidienne“ und späterhin des einflußreichen „Journal des Débats“ erwarb sich Janin einen Ruf als Kritiker, ehe er mit selbständigen Produktionen hervorgetreten war. Die Reihe seiner poetischen Versuche eröffnete das phantastisch-ironische Buch „Der tote Esel und die enthauptete Frau“ („L'âne mort et la femme guillotinée“, Paris 1829), dann folgten der Roman „Barnave“ (ebendas. 1831), „Phantastische Erzählungen“ („Contes fantastiques“, ebendas. 1832), „Neue Erzählungen“ („Contes nouveaux“, ebendas. 1833), Die Nonne von Toulouse“ („La religieuse de Toulouse“, ebendas. 1850), „Ein Herz für zwei Neigungen“ („Un cœur pour deux amours“, ebendas. 1863), lauter Werke, welche das eigentümliche Schwanken Janins zwischen der Nachahmung der klassischen französischen Litteratur und zwischen der Romantik und den seit der Julirevolution herrschenden Bestrebungen verrieten. Janin, lebendig und phantasievoll im einzelnen, ist nie-

mals zu einem festen Wollen, einem eigensten Anschauen und Erfassen der Welteindrücke, einem ausgeprägten poetischen Stil gediehen. Und der Mangel des Poeten ward auch dem einflußreichen Kritiker verhängnisvoll. Vierzig Jahre hindurch lieferte er die wichtigsten Buch- und Theaterbesprechungen und beherrschte mit seinem Urteil die Pariser Durchschnittsbildung. Ganz abgesehen von bedenklichen persönlichen Beeinflussungen und Rücksichten, denen er zugänglich war, hatte Janin den miteinander ringenden Anschauungen und Schöpfungen gegenüber keinen festen Standpunkt. Er ließ die moderne Litteratur in ihrem Bestreben nach Natur und Wirklichkeit, nach tieferer Leidenschaft und unmittelbarem Gefühlsausdruck gelten und befehdete ihre einzelnen Schöpfungen; er fiel von Victor Hugo zu Ponsard, von Ponsard und den Trägern des bon sens zu den Repräsentanten des zweiten Kaiserreichs in der Litteratur ab; er war das litterarische Organ aller wetterwendischen und willkürlichen Launen des Pariser Durchschnittspublikums; er suchte sich mit den litterarischen Traditionen, welche die Akademie bewahrte, in Einklang zu setzen und doch Empfänglichkeit für das Neueste des Neuen an den Tag zu legen. Die kritische Thätigkeit Janins erwies mehr als jede andre, wieviel Korruption und Abhängigkeit der litterarischen Zustände von äußerlichen Einflüssen sich auch in die vornehme Litteratur Frankreichs einzudrängen begannen. Janin fuhr bis zu seinem am 19. Juni 1874 zu Paris erfolgten Tod fort, die Buch- und Theaterkritik in seiner besondern Weise zu betreiben, einer der ersten jener Schriftsteller, denen die künstlerischen Objekte und Leistungen im Grund gleichgültig sind, und die an denselben lediglich ihren Witz, ihren glänzenden Stil erweisen wollen. Daß der Kenner der französischen Litteratur- und Bühnenwelt, der geistvolle und vergleichende Beobachter von Tausenden interessanter Erscheinungen auch reich an treffenden Einzelurteilen, an einsichtigen Bemerkungen gewesen ist, braucht man kaum erst zu betonen; der weithin reichende und im ganzen so schädliche Einfluß seiner Kritik wäre ohne dieses unmöglich gewesen.

Völlig im Gegensatz zu dem geistvoll-beweglichen, skeptisch-launenhaften und unzuverlässigen Jules Janin stand der philosophische Historiker und phantastische Poet **Edgar Quinet**, dessen Wirksamkeit, wie die der meisten andern Autoren der Juliperiode, weit über 1848 hinausreichte. Quinet war am 17.

Februar 1803 zu Bourg en Bresse geboren, studierte in Straßburg, Genf, Paris und Heidelberg; sein Aufenthalt an der ersten und letzten Universität brachte ihn der deutschen Bildung näher als die meisten seiner Landsleute, und seine litterarischen und historischen Ideen knüpften vielfach an Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" an. Der junge Gelehrte begleitete 1828 die von der französischen Regierung nach Morea gesandte militärische Expedition. Unter der Juliregierung ward er 1840 zum Professor der fremden Litteraturen an der Faculté des lettres zu Lyon ernannt, 1842 ans Collège de France nach Paris berufen, 1846 unter dem Ministerium Guizot wegen einer gemeinsam mit Michelet gegen die Jesuiten geschriebenen Schrift abgesetzt und dadurch in die Reihen der Radikalen geführt. Die Februarrevolution von 1848 begrüßte er demgemäß mit Enthusiasmus und schloß sich, zur Konstituierenden Versammlung gewählt, der Partei an, welche eine Kopie des Bergs des französischen Nationalkonvents für zeitgemäß erachtete. Demgemäß trieb ihn der Staatsstreich von 1851 in die Verbannung, er lebte während derselben, immer eifrig litterarisch thätig, zuerst in Brüssel, dann in Genf und Montreux, bis er im September 1870 als einer der Ungebeugten und Unversöhnlichen heimkehren durfte. Gleich Victor Hugo zum Abgeordneten von Paris für die neue Nationalversammlung gewählt, gehörte er zu den Führern der äußersten Linken und starb am 27. März 1875 zu Versailles. Quinet hinterließ ganze Reihen von Schriften naturphilosophischen, historischen und politisch-mystischen Inhalts, aus denen uns eine geistvoll-unklare, von den widersprechendsten Empfindungen und Eindrücken heftig bewegte Natur anschaut. Quinets Schriften: „Der Geist der Religion" („Le génie des religions", Paris 1842), „Das Christentum und die Religion" („Le christianisme et la révolution", Paris 1845), „Die religiöse Umwälzung des 19. Jahrhunderts" („La révolution religieuse au XIX. siècle", Brüssel 1857), „Die Schöpfung" („La création", Paris 1870) und „Der neue Geist" („Le nouveau esprit", ebendas. 1874) steigern sich von kritischen Erörterungen und Untersuchungen zum prophetischen Hymnenton; er liebt, in Bildern zu sprechen, die gelegentlich eine imponierende Größe haben; er ergeht sich in Klagen über die Gegenwart und in Verkündigungen über die Zukunft der Welt, welche mehr

einem visionären Poeten als einem Philosophen und Politiker, der er vor allem sein will, angehören. Er ist einer der Apostel der religiösen Demokratie und in dieser Beziehung der nächste Geistesverwandte Victor Hugos. Überall, selbst die historischen Werke: „Der Feldzug von 1815“ („La campagne de 1815“, Brüssel 1862) und „Die Revolution“ („La révolution“, Paris 1865) nicht ausgenommen, verrät er, daß in ihm ein künstlerisch nicht ausgereiftes, zur reinen Anschauung und zur Freude an den konkreten Erscheinungen nie durchgedrungenes poetisches Talent steckt, welches ihm auf allen andern Gebieten als denen der Poesie hinderlich ist. Die eigentlich poetischen Werke Quinets zeigen sich noch minder erfreulich als die publizistisch-philosophisch-historischen. Er nahm in den drei großen visionären Dichtungen: „Ahasver“ (Paris 1833), „Napoleon“ (ebendas. 1836) und „Prometheus“ (ebendas. 1838) einen gewaltigen Anlauf, die moderne Poesie in seinem Sinn zu gestalten. Im „Ahasverus“ sollen wir nichts weniger als die Geschichte von der Welt, von Gott in der Welt und vom Unglauben in der Welt poetisch verkörpert erhalten. Das Vorbild war hier, wie für alle traumhaften, prophetischen Dichtungen größern Stils, die „Göttliche Komödie“ des Dante. Aber die Macht des Florentiners, der seinen wildesten und kühnsten Träumen eine greifbare und ergreifende Realität zu verleihen weiß, wohnt beinahe keinem seiner Nachahmer inne, am wenigsten dem französischen Rhetoriker, welcher in abenteuerlich-phantastischen, ineinander fließenden Bildern abstrakte Gedanken, allgemeine Sentenzen nicht sowohl verkörpert, als aufeinander häuft. Das lyrische Drama „Prometheus“ und das Epos „Napoleon“ sind ganz in derselben Weise durchgeführt wie das Ahasver-Mysterium, sie enthalten einzelne blendende Bilder und einen gewissen Reichtum an philosophischen Reflexionen, welche zu der eigentlichen Aufgabe des Gedichts oft in gar keinem, oft in einem sehr gekünstelten Bezug stehen. Eigentliche Poesie, wirklich unmittelbare Wiedergabe irgendwelchen äußern oder innern Lebens ist in ihnen kaum vorhanden. Hier und da erhebt sich der Poet zu einer Apostrophe an die Leser, in welcher biblische Studien nachklingen, zu einigen prächtigen Strophen; im ganzen aber hinterlassen seine Dichtungen denselben undeutlichen, zerfließenden Eindruck wie seine Prosaschriften. Am unbedingtesten gilt dies wohl von Quinets letztem großen poeti-

schen Werk: „Der Zauberer Merlin“ („Merlin l'enchanteur“, Paris 1860), einem allegorisch-philosophischen Poem, das die alte Neigung des Poeten, das Entfernteste und Unzusammengehörigste miteinander zu verbinden, in den dunkelsten Vorstellungen zu schwelgen, auf ihrem Gipfel zeigt.

Poetisch bedeutender als alle die genannten reflektierenden Talente, im letzten Totaleindruck seiner Schöpfungen aber nicht eben glücklicher ist der Romantiker Théophile Gautier, der in der Sturm- und Drangperiode des Romantismus unter den schaffenden Talenten keine geringe Rolle spielte, später aber gleichfalls zur Kritik überging und ein Nebenbuhler Sainte-Beuves und Janins ward. Gautier war am 21. August 1808 zu Tarbes geboren, kam früh mit seiner Familie nach Paris, entschloß sich, Maler zu werden, und trat in das Atelier Rioults ein, wandte sich aber bereits 1830, unmittelbar nach Victor Hugos „Hernani“, dauernd der Litteratur zu. Unter den jugendlichen Heißspornen der französischen Romantik zeichnete sich Gautier durch besondere Heftigkeit aus, von ihm ging die an sich richtige und doch so leicht zu mißbrauchende wie zu mißdeutende Parole „L'art pour l'art“ („Die Kunst um der Kunst willen“) aus, welche in den Kämpfen der dreißiger Jahre eine Rolle spielte. Die ehrliche Bewunderung, welche Gautier für die Häupter des litterarischen Frankreich hegte, führte ihn mehr und mehr von der eignen poetischen Produktion zur Kritik, in welcher er schließlich seinen Lebensberuf fand. Gautier trat bereits 1836 in die Redaktion von Girardins „Presse“ ein, der er Theater-, Kunst- und Bücherkritiken lieferte, ging 1854 zum „Moniteur officiel“ über und schrieb eine wahrhaft ungeheure Anzahl von Feuilletonartikeln, welche sich lediglich durch einen gewissen Glanz des Stils auszeichneten. Er starb am 23. Oktober 1872 in Neuilly sur Seine. Mit der Wendung, welche die französische Romantik zur modernen Poesie nahm, war Gautier nicht überall, doch in der Hauptsache einverstanden, wie er denn zu den aufrichtigsten Anhängern Balzacs gehörte, vermochte ihr aber produktiv nicht zu folgen. Die Kunstbegeisterung, wie er sie vertrat, verkündete: „Alles vergeht, der starken Kunst allein gehört die Ewigkeit, das Bildwerk überlebt die Stadt, die scharf geschnittene Medaille, die der Pflüger unter der Erde findet, offenbart einen Kaiser, die Götter selbst sterben, aber die erhabenen Verse überdauern das Erz“; doch seine eigne

Kunst entbehrte der Vorbedingung zu dieser ewigen Dauer, eines starken, unvergänglichen, alle Zeiten lebendig berührenden Lebensgehalts. Gautiers „Gedichte" („Premières poésies"; erster Druck, Paris 1830; neueste Ausgabe 1873) und „Neue Gedichte" (ebendas. 1863) reihen ihn allerdings unter die selbständigen französischen Lyriker, aber ihr wesentlichstes Verdienst bleibt das formelle sprachliche, ihr Reiz ein vorwiegend malerischer. Die Poesie des Außenlebens, der äußern Erscheinung hat nicht leicht jemand zu glänzenderer Wirkung gebracht als Gautier; alles Innenleben, nicht nur Gemüt im deutschen, sondern auch Innerlichkeit und Wärme im französischen Sinn, ist ihm fremd. Selbst seine Sinnlichkeit entbehrt der Glut, die Neigung zur deskriptiven Pracht und zum volltönenden, „ehernen" Wort überwiegt jede Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Als Novellist gelangte er zu einigem Ruf. Der Erstlingsroman: „Jung-Frankreich" („Les Jeunes-Francs", Paris 1832), ist zugleich eine Verherrlichung und eine Parodie der französischen Romantik; die persönlichen Beziehungen und die getreuen Schilderungen des artistischen und litterarischen Zigeunertums, das sich um Victor Hugo gesammelt hatte, geben dem Buch mehr historischen als poetischen Wert. Von den kleinern Novellen Gautiers: „Fortunio", „Eine Teufelsthräne", „Die Tigerhaut", „Die schöne Jenny", gilt zwar der Satz nicht vollkommen, daß ihm das Absurde schön erschien, weil es absurd war; aber er verriet eine Vorliebe für das seltsam Abenteuerliche, die menschliche Empfindung nicht mehr Berührende, einen Fanatismus des malerischen Interesses und des Wortklangs, welche seine „Novellen" („Nouvelles", Paris 1845) den seltsamsten Produkten der modernen Muse hinzugesellen. Die bedeutendsten erzählenden Bücher Gautiers waren: „Mademoiselle de Maupin" (Paris 1835) und „Kapitän Fracasse" („Le capitaine Fracasse", ebendas. 1863), beide von jenem Geist kühner Rücksichtslosigkeit gegen alle Überlieferungen beseelt, welcher der eigentlich treibende und zeugende dieser romantisch-modernen Poesie war. Die erstgenannte Erzählung rechtfertigt vollauf das Selbstbekenntnis ihres Helden, daß er ein Mensch sei, der in die Welt, in der er lebt, nicht passe und nichts von der Gesellschaft, die ihn umgibt, verstehe. Eine bis zum Äußersten gesteigerte Verachtung der gesamten bürgerlichen Welt und ein überschäumender Freiheitstrotz, der allerdings

nicht den Homerischen Zeiten, sondern der Pariser Bohême im bessern Sinn des Worts angehört, eine verwegene Lust am Gewagten und Kecken machen die Gautiersche Erzählung zu einem für die Zeit, in der es entstand, und die Gesellschaft, auf die es wirkte, gleich charakteristischen Buch. In „Kapitän Fracasse“ interessieren vor allem die farben- und stimmungsvollen Szenen aus dem Leben der fahrenden Komödiantentruppe, in welchen allerdings nichts von der Lustigkeit herrscht, die einst Scarrons „Komischen Roman“ ausgezeichnet hatte. Es sind wesentlich malerische Vorzüge, welche das Buch, an dem Gautier lange Jahre hindurch gearbeitet, auszeichnen. Die innere Wirkung der Poesie ist für ihn nur in dem Sinn vorhanden, daß einige seiner deutlichen und sichern Bilder Stimmung erwecken. Im allgemeinen interessiert ihn nur die Außenseite der Dinge, und für ihn galt vollständig, was er seinen Helden in „Mademoiselle de Maupin“ aussagen läßt: „Für mich ist die Erde ebenso schön wie der Himmel, und ich glaube, daß die Vollkommenheit der Form die wahre Tugend ist. Eine Statue ist mir lieber als ein Phantom und der Mittag angenehmer als die Dämmerung. Drei Dinge gefallen mir: Gold, Marmor und Purpur — Glanz, Festigkeit und Farbe. Aus diesen Stoffen sind meine Träume gebildet und alle meine Luftschlösser gebaut. Niemals sah ich Nebel oder Dunst vor mir.“ Aber in diesem Streben nach der Plastik der Erscheinung ging zuletzt das, was das Wichtigste für alle Poesie ist, der Mensch mit seiner Seele, für Gautier und die ihm gleichgesinnten Poeten verloren.

Zu den wenigen Talenten der romantischen Periode, welche bei ihrer Entwickelung schließlich zu einem Einverständnis mit jener Richtung der modernen französischen Litteratur gediehen, welche als „die Schule des bon sens“ bezeichnet worden und später zu charakterisieren ist, gehört George Sands Jugendkamerad Jules Sandeau. Geboren am 19. Februar 1811 zu Aubusson, studierte er in Paris die Rechte und trat durch den mit George Sand gemeinsam verfaßten Roman „Rose und Blanche“ in die Litteratur ein. Nachdem er lange Jahre nur als Journalist und Schriftsteller gelebt hatte, wurde er 1853 Konservator der Bibliothek Mazarin, 1859 Bibliothekar von St. Cloud und starb am 24. April 1883. Sandeaus Romane und Dramen entbehren nicht einer gewissen Feinheit und An-

mut, konnten aber einen tiefern Eindruck auf das sensationsbedürftige und erhitzte Publikum seiner Tage nicht hervorbringen. Die besten Romane: „Madame de Sommerville“ (Paris 1834), „Marianna“ (ebendas. 1839), „Fernand“ (ebendas. 1844), „Fräulein von Seiglière“ („Mademoiselle de Seiglière“, ebendas. 1848), „Ein Erbteil“ („Un héritage“, ebendas. 1850), „Geldsäcke und Adelsbriefe“ („Sacs et parchemins“, ebendas. 1851), „Der Möwenfels“ („La roche aux mouettes“, ebendas. 1873), zeichnen sich vor allem durch lebendigen Natursinn und die Erfindung oder Wiedergabe einiger schlicht liebenswürdiger Charaktere, durch eine Einfachheit der Darstellung und Sprache aus, welche bei seiner Generation selten ist. Von seinen Dramen hatte das nach dem gleichnamigen Roman gearbeitete „Fräulein von Seiglière“ den größten Erfolg. Bedeutender noch waren zwei spätere Stücke, an denen er nur halben Anteil hatte, während die andre Hälfte des mit ihnen erworbenen Ruhms dem einer jüngern Generation hinzuzurechnenden Emile Augier zufiel. Das erste derselben: „Der Prüfstein“ („La pierre de touche“, Paris 1853), eröffnete die Reihe der Stücke, mit denen man versuchte, für eine gesündere Lebensauffassung und Lebenshaltung als die in die Tagen des Kaiserreichs herrschende Propaganda zu machen. Gleichfalls einer gesunden Anschauung entsprungen und entschieden geistreicher und lebensvoller war das zweite Schauspiel: „Der Schwiegersohn des Herrn Poirier“ („Le gendre de M. Poirier“, Paris 1856), eine köstliche Satire auf das Verhältnis des herabgekommenen Adels zum reich gewordenen Bürgertum. Der dramatische Aufbau des Stücks, die Charakterzeichnung wie der Dialog sind vorzüglich, und jenes kräftige Behagen, das in den Werken dieser Epoche so selten ist, dem man aber in einigen Romanen Sandeaus begegnet, spricht dafür, daß des letztern Anteil an dem trefflichen Stück nicht bloß ein nomineller war.

Ein Nachahmer oder besser ein Schüler Balzacs, einer der modernen Schriftsteller, welche jedes Licht für Trug und jede Versöhnung im Dasein für Lüge halten, deren poetische Produktion im Grund als ein Widerspruch erschien, da das, was nicht lebenswert ist, auch nicht darstellenswert sein kann, war Charles de Bernard (du Grail de la Villette), geboren zu Besançon 1805, gestorben am 6. März 1850 in Neuilly. An-

geblich Gegner der Romantiker und der von der Zeit beeinflußten Schriftsteller, eine Gegnerschaft, welcher er in dem Roman „Der Geier" („Le gerfaut", Paris 1838) Ausdruck gab, teilt Bernard doch durchaus die Lebensanschauungen und den pessimistischen Zug seiner Zeitgenossen. Seine Novellen und kleinern Dramen, in den Sammlungen: „Der gordische Knoten" („Le nœud gordien", Paris 1838) und „Die spanische Wand" („Le paravent", ebendas. 1839) vereinigt, behandeln zum größten Teil die Lieblingsthemata der französischen Dichtung, das Schwanken der Frauen zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Ehemann und Liebhaber, zwischen naiver Unerfahrenheit und weltfertiger Verdorbenheit. Aber sie behandeln dieselben mit neuen Erfindungen, im einzelnen mit lebendiger Charakteristik, mit außerordentlicher psychologischer Feinheit und in einem klaren, schönen Stil, der an den alten klassischen Mustern geschult erscheint, ohne die neuen poetischen Ausdrucksmittel darum zu verschmähen. Die größern Erzählungen Bernards: „Ikarusschwingen" („Les ailes d'Icare", Paris 1840), „Die Löwenhaut" („La peau du lion", ebendas. 1841), „Der Landedelmann" („Le gentilhomme campagnard", ebendas. 1847), haben die angedeuteten Vorzüge. Die Gesamtstimmung, welche Bernards Produktion erweckt, ist der verwandt, die Balzacs Schriften hinterlassen, eine peinliche Erkenntnis der Hohlheit und Nichtigkeit zahlreicher gesellschaftlicher Erscheinungen, der bedenklichen Motive beinahe aller menschlichen Handlungen. Eine tiefe Bitterkeit, ein förmlicher Ingrimm gegen die Sentimentalität und ideale Traumseligkeit, die an diesem Leben irgend etwas verschönern will, durchdringt die Schriften des geistvollen, wenig gewürdigten Poeten. Inmitten aller Skepsis gilt ihm als rettender Fels im Meer der Leidenschaften die Familie im altfranzösischen Sinn, ein Irrtum, der für den Legitimisten und den Parteigänger des ancien régime verzeihlicher ist als für den Kenner der menschlichen Natur. Auch Bernards Poesien „Mehr Trauer als Freude" („Plus du deuil que joie", Paris 1832, neue Ausgabe 1855) hinterlassen geteilte Eindrücke, die Empfindung ist wahr und unwahr zugleich, ohne daß der unbefangenere Leser sofort den Punkt findet, wo das innerlich Erlebte in das tendenziös Gemachte übergeht.

Daß eine revolutionär-litterarische Bewegung wie die von

1830, eine Lebensanschauung wie die, welche in den Kreisen der Pariser Poeten und Künstler herrschte, ihre Opfer fordern mußte, liegt in der Natur der Dinge. Die französische Litteraturgeschichte kann ganze Tafeln mit den Namen der Untergegangenen, der Frühverschollenen oder unfertig Gebliebenen füllen, und selbst eine Anzahl solcher Talente, denen es gelang, sich die steilen Stufen emporzuarbeiten, erlagen schließlich vor dem Ziel. Unter diesen tragischen Gestalten ist Gérard de Nerval und Petrus Borel die lebendigste Erinnerung bewahrt geblieben.

Gérard Labrunie, genannt Gérard de Nerval, war zu Paris am 21. Mai 1808 geboren, warf sich noch sehr jugendlich in die litterarische Revolution und teilte die brausende und an Wechselfällen nur allzu reiche Existenz der leidenschaftlichsten Anhänger dieser Revolution. Seine Dichtungen fanden beim größern Publikum keinen Eingang; daß er einer der ersten französischen Übersetzer von Goethes „Faust“ und überhaupt einer der wenigen Kenner deutscher Poesie war, gereichte ihm nur bei einer kleinen Anzahl von Litteraturfreunden zum Ruhm. Um sein Leben zu fristen, war er Mitarbeiter an den verschiedensten Zeitungen, fand aber im journalistischen Beruf keine Befriedigung und versank in immer tiefere Gemütsleiden. Die Folgen seiner wilden Genialität machten sich gleichfalls geltend, am 24. Januar 1855 erhängte sich der Unglückliche. Von seinen „Werken“ („Œuvres complètes“, Paris 1858, neueste Ausgabe 1868) ward eine Sammlung veranstaltet, welche seine Elegien, Satiren und Lieder, seine phantasiereichen „Erzählungen und Schwänke“ („Contes et facéties“, ebendas. 1852) und seine Komödien, unter denen das anmutige Stückchen „Tartuffe bei Molière“, in sich aufnahm.

Petrus Borel (eigentlich Pierre Borel d'Hauterive) war zu Lyon am 28. Juni 1809 geboren, widmete sich der bildenden Kunst und war ein Schüler Devérias, des romantischen Künstlers, und schrieb seine ersten Verse unter dem Pseudonym „le licanthrope“ („der Werwolf“). In seinem wilden Haß gegen die Alltäglichkeit, in seiner düstern republikanischen Leidenschaft hätte er am liebsten einem Werwolf geglichen. Seine „Rhapsodien“ („Rhapsodies“, Paris 1831) waren eins der wildesten und unerfreulichsten Produkte der an solchen Erzeugnissen überreichen Periode. Borel vertauschte schließlich seine Kunst vollständig mit der Litteratur, ohne daß ihm diese eine auch nur er-

trägliche Existenz brachte. Er zählte zu den litterarischen Zigeunern von Paris, die morgens nicht wissen, wovon sie mittags leben sollen, und erduldete die bitterste Not. Durch Vermittelung einiger Freunde erhielt er 1846 die Stelle eines Kolonialinspektors bei Mostaganem in Algerien, verlor dieselbe aber späterhin wieder und starb am 14. Juli 1859 in Afrika. Von seinen Werken ist „Champavert, unmoralische Erzählungen" („Champavert, contes immoraux", Paris 1833) das bedeutendste. Eine brutale, aber im höchsten Grad lebendige Phantasie, eine energische Fähigkeit, die grauenvollen Dinge, mit denen sein Hirn erfüllt ist, in knappster, ergreifendster Weise darzustellen, legen Zeugnis für sein Talent ab, das freilich nie von einem erwärmenden Strahl der Liebe oder Milde durchleuchtet worden ist. Der Roman „Madame Putiphar" (Paris 1839) ist ein republikanischer Tendenzroman, welcher die Sünden des ancien régime mit den grellsten Farben malt und mit der Erstürmung der Bastille endet. Ein Motiv dieses Romans taucht später bei einem glücklichern Autor, bei Charles Dickens, in der Erzählung „Zwei Städte" wieder auf.

Zu den rasch vergessenen oder vielmehr nie zur vollen Entwickelung gekommenen Talenten dieser Periode zählte auch A. W. Fontaney, von dessen Lebensschicksalen nur wenig bekannt geworden ist. Er debütierte noch vor der Julirevolution mit einer kleinen Sammlung „Balladen und Gedichte" („Ballades, mélodies et poésies diverses", Paris 1829), gehörte nach der Julirevolution zu den Redakteuren der eben von Buloz begründeten „Revue des Deux Mondes", in der er als Novellist und als Kritiker unter dem Namen O'Donnoz auftrat. Einige Jahre hindurch war er Gesandtschaftssekretär in Madrid, und den Eindrücken seines Aufenthalts in Spanien entstammten die „Bilder aus dem kastilianischen und andalusischen Leben" („Scènes de la vie castillane et andalouse", Paris 1835), deren Sainte-Beuve noch zwanzig Jahre später mit ungeminderter Teilnahme gedachte.

Einer poetischen Periode wie der in Rede stehenden gebrach es nicht an poetischen Frauen, und die Erregung der Zeit spiegelte sich auch in den weiblichen Talenten in besonders eigentümlicher Weise wider. Die gewaltige Natur und das Genie George Sands forderten freilich zu Vergleichen heraus, die den minder dämonischen und ausgezeichneten Dichterinnen nicht eben günstig waren. Des größten Rufs unter diesen Dichterin-

nen erfreute sich mit Recht Delphine von Girardin, die Tochter der in einer frühern Periode gefeierten Sophie Gay. Geboren am 26. Januar 1804 zu Aachen, erhielt die junge Delphine eine ausgezeichnete Erziehung und galt in ihrem zwanzigsten Jahr durch Anmut und poetische Begabung als die höchste Zierde der guten Gesellschaft von Paris. Schon 1822 ward sie von der französischen Akademie preisgekrönt, ihre beiden 1824 und 1825 erschienenen Gedichtsammlungen erregten allgemeines Entzücken. Durch ihre Vermählung mit dem unternehmenden, durch und durch modernen und abenteuerlichen Journalisten Emile de Girardin trat Delphine Gay in eine neue Phase der Entwickelung. Ihre Muse ward der Zeit in noch ganz anderm Sinn dienstbar, als dies auch bei ihren ersten poetischen Versuchen der Fall gewesen war. Sie blieb nicht ferner eine bevorzugte, ausschließlich lyrische Dichterin, sondern stieg mit ihren in der „Presse" ihres Gemahls veröffentlichten „Pariser Briefen" (unter dem Pseudonym Vicomte de Launay), mit ihren Romanen und dramatischen Versuchen in die Arena der politischen und sozialen Kämpfe herab. Ihr Salon ward ein Mittelpunkt der geistreichen Gesellschaft unter der Julimonarchie, einer der letzten Mittelpunkte dieser Art. Frau von Girardin starb zu Paris am 29. Juni 1855.

Eine Ausgabe ihrer „Sämtlichen Werke" („Œuvres complètes", Paris 1860—61) vereinigte ihre poetischen Versuche und ihre Feuilletons. Delphine Gays Talent war offenbar eins von denen, deren größter Reiz und deren reinste Eigentümlichkeit sich in der Jugend entfalten. Zwar verleugneten ihre „Poetischen Versuche" und „Neuen poetischen Versuche" („Essais poétiques" und „Nouveaux essais poétiques", Paris 1824 und 1825) sowenig wie ihre spätern „Gesammelten Dichtungen" („Poésies complètes", ebendas. 1842) eine starke Hinneigung der Dichterin zur Rhetorik, und gerade ihre berühmtesten Gedichte: „Die Vision der Jeanne d'Arc", „Für die Griechen!" („La quête en faveur des Grecs"), „Die Salbung Karls X.", „Der Tod des Generals Foy", „Der letzte Tag von Pompeji" und die poetische Epistel „An die Deputiertenkammer" (welche ihren Gemahl Emile de Girardin ausgeschlossen hatte), weisen viel tönende Phrasen neben einzelnen wirklichen Empfindungslauten und echt poetischen Bildern auf. Aber immerhin fesseln und befriedigen diese Dichtungen in andrer Weise als die

spätern Romane der Frau von Girardin: „Das Lorgnon" (Paris 1831), „Das Kreuz von Berny" („La croix de Berny", ebendas. 1846), gemeinsam mit Méry, Jules Sandeau und Th. Gautier geschrieben, „Das Spiel mit dem Schmerz" („Il ne faut pas jouer avec la douleur", ebendas. 1853) und die „Erzählungen eines alten Fräuleins" („Contes d'une vieille fille à ses neveux", ebendas. 1832), oder als ihre Dramen. Ihre für die Rachel geschriebenen Tragödien: „Judith" und „Kleopatra" waren frostige Studien in dem durch Ponsard wiederum zu einem Scheinleben erweckten klassischen Stil. Höher standen die Komödien: „Die Schule der Journalisten" („L'école de journalistes", 1840) und „Lady Tartuffe" (Paris 1853). Ein Zug und Hauch der ursprünglichen Liebenswürdigkeit ihres Naturells geht durch die kleinen Proverben: „Der Ehemann ist schuld!" („C'est la faute du mari"), „Freude macht Furcht" („La joie fait peur"), „Eine Frau, die ihren Mann verabscheut" („Une femme, qui déteste son mari") hindurch. Die vielgerühmten Feuilletons des „Vicomte de Launay", geistvolle Plaudereien, machen am besten klar, wie die warme und liebenswürdige poetische Natur der einstigen Delphine Gay sich nach und nach verflüchtigte.

Neben Delphine Gay behauptete eine Dame, die einige Jahre früher auftrat, eine gewisse Geltung als lyrische Dichterin. Marcelline Josephe Félicité Desbordes-Valmore war zu Douai am 20. Juni 1786 geboren, versuchte sich der Bühne zu widmen und trat bei der Opéra comique in Engagement, ohne sonderlichen Beifall zu finden. Nach ihrer Verheiratung mit dem Schauspieler Valmore verließ sie die Bretter und trat mit ihren „Elegien und Romanzen" (Paris 1818) und „Elegien und neuen Gedichten" („Élégies et poésies nouvelles", ebendas. 1824) in die Litteratur. Der elegische Grundton, der diese Dichtungen wie auch die spätern: „Thränen" („Les pleurs", Paris 1833) und „Blumen und Gebete" („Bouquets et prières", ebendas. 1843), durchzieht, fand den Beifall kleiner Kreise und selbst eines so feinsinnigen Kritikers wie Sainte-Beuve. Madame Desbordes-Valmore starb zu Paris am 23. Juli 1859, nachdem sie schon seit Jahren für die Öffentlichkeit verstummt war.



Hundertsechsundsechzigstes Kapitel.

Der poetische und tendenziöse Industrialismus.

1) Alexandre Dumas und seine Mitarbeiter.

Beinahe die gesamte litterarische Produktion Frankreichs während der Jahrzehnte der Julimonarchie zeigt einen gewissen Charakter der Hast, der leidenschaftlichen Eile, ein Verlangen, auf das großstädtische und großweltliche Publikum, dessen Vergeßlichkeit und blasierte Übersättigung man zu begreifen anfing, mit immer neuen Überraschungen, immer gesteigerten Effekten einzudringen. Mochten schon ursprünglich an dieser übermäßigen Schnelligkeit des Hervorbringens, an dieser beständigen Häufung der Reizmittel das Bedürfnis der Autoren, die eigentümliche Lebensweise, die man seit der Romantik dem Dichter und Künstler als ein Recht und eine Pflicht zusprach, ihren Anteil haben, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß die ersten und stärksten Gründe der Viel- und Schnellproduktion innere waren, mit der Glut der Talente und der Einwirkung einer umwälzenden, neugestaltenden Zeit zusammenhingen. Die rasche Folge der Dramen Victor Hugos oder der Erzählungen George Sands blieb im wesentlichen Resultat der Stimmung und des Schaffensdrangs ihrer poetischen Naturen. Schon in den dreißiger Jahren aber und noch mehr im zweiten Abschnitt der Regierung Ludwig Philipps machte sich neben diesem Drang die rastlose Arbeit einer industriellen Produktion geltend. Die stetige Erhöhung der Einnahmen, welche mit Bühnenwerken und Romanen erzielt werden konnten, die zum Teil unbewußte Einwirkung der großen Gewinne der Industrie und des Handels auf die gesamten Lebensverhältnisse, die Genußsucht und Prahlsucht einzelner Autoren, der Heißhunger des großen Publikums nach beständig neuem Unterhaltungsstoff erzeugten einen Wetteifer gewisser Talente und Halbtalente, sich in der Masse der Leistungen zu überbieten.

Die Erfolge der Darbietungen dieser Schriftsteller übertrafen bald die Erfolge der eigentlich poetischen Schöpfungen. Für einen großen Teil des Publikums galten die Massenproduktionen, die im Drama sich in immer rascherer Folge der Stücke, im Roman in immer umfangreichern Kompositionen ankündigten, als das Zeichen einer abermaligen modernen Entwickelung. Man setzte voraus, daß die Massenlitteratur mit ihren immer neu hervorquellenden Produktionen einem geistigen Bedürfnis des modernen Lebens in ähnlicher Weise entgegenkomme wie die mit Dampfkraft arbeitende Fabrikation immer neuer, wechselnder Stoffe einem materiellen Bedürfnis. Mit solchen und ähnlichen Annahmen ließen sich die großen, auf den Effekt von Tag zu Tag berechneten Feuilletonromane, ließen sich die phantastischen Erfindungen rechtfertigen, durch die ein wahrer Hexensabbat von Zeitphrasen und krankhaften Zeitgelüsten hindurchwirbelte; mit ihnen trösteten sich die sonst so kunstfrohen und sprachlich geschulten Franzosen über die Barbarei der Volksstücke, die ein Theater nach dem andern eroberten; mit ihnen konnte schließlich jedes Geschmacksbedenken niedergeschlagen werden. Die große Reihe der industriellen Schriftsteller ward mit jedem Tag durch Talente verstärkt, die einst künstlerisch gestrebt hatten, ja den besten hinzugerechnet worden waren. Der große Industrialismus in der Pariser Litteratur wirkte auf ganz Europa zurück, niemals waren die Übersetzer zahlreicher und thätiger gewesen als in diesem Zeitraum, und jede Aufsehen erregende Erscheinung wurde mit eifriger Beflissenheit der Beachtung und Nachahmung empfohlen. Grundverschiedene Autoren, wie Dumas, Sue, Scribe, Paul de Kock, die in dem einen Punkte der Überproduktion, der materiellen Ausnutzung ihrer Federfertigkeit zusammentrafen, beherrschten jeder einen bestimmten Kreis nicht nur des französischen, sondern des europäischen Publikums. Die meisten der industriellen Schriftsteller führten das System der Mitarbeiterschaft ein; da nicht die Leistung, sondern der Name hoch honoriert wurde, so firmierten sie fremde Werke oder erwarben unfertige Schöpfungen zu einer flüchtigen Überarbeitung in ihrem Sinn. Die Auffassung der litterarischen Thätigkeit als einer Goldquelle ward der französischen Litteratur reichlich so verhängnisvoll wie die immer stärkere Abhängigkeit derselben von den Zeitereignissen und politischen Parteiungen.

Den Übergang von der romantischen Dichtung zum poetischen

Industrialismus vertrat ein Schriftsteller, der sich so lange rühmen durfte, selbst Lope de Vega an Fruchtbarkeit hinter sich gelassen zu haben, bis durch wunderliche Prozesse zu Tage trat, daß auch die unerschöpflichste Phantasie und die größte Leichtigkeit ihre Grenzen haben. Alexandre Dumas ward als der Sohn eines Brigadegenerals der ersten französischen Republik, der Mulatte war, am 24. Juli 1803 zu Villers-Cotterets (Departement Aisne) geboren. Er verlor früh seinen Vater, erhielt durch seine Mutter, die in dürftigen Umständen lebte, eine sehr unzulängliche Erziehung, begann sehr jung mit poetischen Versuchen und setzte dieselben, nachdem er 1822 eine Anstellung im Sekretariat des Herzogs von Orléans erhalten hatte, in Paris fort. Seine ersten Novellen mußte er auf eigne Kosten drucken lassen, ein Drama: „Christine von Schweden", das in den Kreisen der jüngern Romantiker schon einiges Aufsehen erregte, wurde vom Théâtre français zurückgewiesen; aber er fuhr rüstig fort, zu arbeiten, und trat im Jahr 1829 durch den Erfolg der Tragödie „Heinrich III." in die Reihe der namhaften Poeten, auf deren Zukunft man Hoffnungen setzte. Die nächsten dramatischen Dichtungen Dumas': das große Spektakelstück „Napoleon, oder dreißig Jahre Geschichte Frankreichs", die Tragödie „Karl VI." und die Dramen: „Antony", „Therese" und „Angela", stärkten diese Hoffnungen. Inzwischen näherte sich Dumas bereits nach wenigen Jahren den gröbern Effekten der Melodramen und überhaupt der Atmosphäre des Theaters der Porte St. Martin in bedenklicher Weise. Schon begann er auch, um rascher produzieren zu können, seine fruchtbare Erfindungskraft und seine sichere Beherrschung aller äußern Mittel mit andern Kräften zu verbinden und von allen Seiten Mitarbeiter heranzuziehen. Von der Mitte der dreißiger Jahre an, wo er seine ersten größern Romane schrieb, bis zum Ausgang der sechziger Jahre folgte die Flut der Dramen, der Lustspiele, der vielbändigen historischen und rein phantastischen Romane, deren Bändezahl zu fünfhundert anschwoll. Er überschwemmte die Bretter, die Feuilletons und den Buchhandel mit seinen und seiner Mitarbeiter Leistungen. Zwischen den poetischen Werken fand er noch Zeit zu Reiseskizzen, sogenannten Chroniken und historischen Werken. Die ungeheuern Summen, welche ihm als Honorare für seine Thätigkeit zuflossen, zerrannen in phantastischer Verschwendung zwischen seinen Händen; einen Teil verschlang auch wohl das

von ihm gegründete und dirigierte Théâtre historique, das er wiederum mit eignen Stücken versorgte, und in dem er den Ausstattungsluxus auf die äußerste Höhe trieb. Der ganzen Persönlichkeit Dumas' haftete eine Lust am Abenteuerlichen, Prunkhaften, Ruhmredigen an, welche ihn zum Gascogner der modernen französischen Litteratur stempelte. So lange Jahre ihm auch das Glück und seine riesige Arbeitskraft treu blieben, so begannen doch der Glanz und die frischeste Wirkung seiner Massenproduktion seit der Mitte der fünfziger Jahre nachzulassen. Schon 1853 war er genötigt gewesen, vor seinen Gläubigern von Paris nach Brüssel zu flüchten; 1859 begab er sich als Berichterstatter auf den italienischen Kriegsschauplatz, 1860 folgte er dem aufgehenden Gestirn Garibaldis, der ihn während seiner kurzen Diktatur in Neapel zum Direktor der dortigen Museen ernannte. Die letzten sechziger Jahre ließen dann seinen Ruhm rasch erblassen, die Gründung eines „grand théâtre parisien“ in der Vorstadt St. Antoine erwies sich als ein ganz verfehltes Unternehmen, auch seine Vorlesungen erregten, nachdem die erste Neugier gestillt war, nur mäßige Teilnahme. So verliefen die letzten Lebensjahre für den Glückverwöhnten ziemlich trübe, und in schlimmer Zeit, während der großen Niederlagen Frankreichs, starb er am 5. Dezember 1870 in Puys bei Dieppe, wohin er sich vor Beginn der Belagerung von Paris geflüchtet.

Bei der Charakteristik von Dumas' dramatischen und erzählenden Schriften stellt es sich als unmöglich heraus, das Schaffen seiner Mitarbeiter von dem seinen zu trennen. Unter diesen Mitarbeitern waren echt poetische Naturen, wie Gérard de Nerval und Hippolyte Auger, so fruchtbare Talente wie Auguste Maquet, Anicet-Bourgeois und Gaillardet. Gleichwohl ist gewiß, daß, Anicet-Bourgeois ausgenommen, keiner von ihnen mit seinen selbständigen Arbeiten den Eindruck hervorzurufen vermochte, den er in Gemeinsamkeit mit Dumas erreichte, und man wird immerhin annehmen müssen, daß die eigentümliche Lebendigkeit, die Energie von Dumas' Phantasie und Darstellungslust einen belebenden und treibenden Einfluß auch auf seine Mitarbeiter geäußert haben. Die mehr äußerliche als innerliche, aber frische und kräftige Begabung Dumas' war so intensiv und ausgiebig, daß sie lange Zeit hindurch den Verwüstungen einer systematisch betriebenen Dramenfabrikation und Buchmacherei

zu widerstehen vermochte. Zwischen den flachsten Effektstücken tauchten bei ihm immer wieder einzelne bessere auf, in denen entweder der Stoff für seine Eigenart besonders günstig lag, oder in denen er sich einmal zusammenraffte; in seinen langatmigen Romanfolgen bewährte er fast bis zuletzt eine nicht erlahmende Frische der Erfindung und eine unverwüstliche gute Laune des Vortrags. Seine ganze Welt- und Lebensanschauung freilich ging niemals über die Bewunderung von Glück, Genuß und Erfolg und über die innere Anteilnahme an den Kämpfen hinaus, die um Glück, Genuß und Erfolg auf diesem Erdball und namentlich im schönen Frankreich geführt werden. Je heftiger und leidenschaftlicher diese Kämpfe sind, in je abenteuerlichern Formen und mit je farbenvollerm Hintergrund sie in die Erscheinung treten, um so mehr fühlt sich Dumas von ihnen angezogen; sein subjektiver Gehalt kommt immer nur zur Geltung, wo der Schriftsteller in der Darstellung solcher Szenen schwelgen kann.

Die Reihe der dramatischen Dichtungen Dumas' beginnt mit „Heinrich III. und sein Hof" („Henri III et sa cour", Paris 1829), einem verhältnismäßig regelmäßig gebauten Stück, in welchem der rasche Gang der Handlung, jugendlich frische Situationsphantasie und ebensolche Charakteristik vorteilhaft gegen die Eintönigkeit der pseudoklassischen Tragödien abstachen. Phantastischer und abenteuerlicher zeigte sich das vor „Heinrich III." geschriebene Drama „Stockholm, Fontainebleau und Rom" (Paris 1830), ebenso „Karl VI. und seine Vasallen" („Charles VI et ses grands vassaux", ebendas. 1831) und „Richard d'Arlington" (ebendas. 1831). Mit dem Drama „Napoleon Bonaparte" („Napoléon Bonaparte, ou trente ans de l'histoire de France", Paris 1831) begannen jene in „Bilder" gruppierten Szenenfolgen, die alles innerlich dramatischen, aus seelischen Motiven erwachsenden Lebens, alles festen Zusammenhangs entbehrten, aber durch ihre äußerliche Buntheit, ihre theatralische Beweglichkeit und die Kunst der Spannung auf das zunächst Geschehende ein großes Publikum jederzeit fesseln und unterhalten konnten. Zu den bedeutendsten Stücken dieser Art gehörten: „Der Turm von Nesle" („La tour de Nesle", Paris 1832), „Katharina Howard" (ebendas. 1834), „Paul Jones" (ebendas. 1836), „Don Juan de Marana" (ebendas. 1837), lauter Werke, in denen alle Greuel der Phantastik, der Grausamkeit, der Verworfenheit und wilder,

ja tierischer Leidenschaft gehäuft sind, zugleich aber eine gewisse Pracht des Kolorits, einzelne poetisch ergreifende, ja rührende Szenen das Urteil beirren. Höher standen einzelne Werke mit historischer Färbung, wie die Tragödie „Caligula“ und die modernen Dramen: „Antony“ (Paris 1831), „Therese“ (ebendas. 1832), „Angela“ (ebendas. 1834), welch letztere mit einer an Frechheit grenzenden Kühnheit allen offenkundigen und geheimen schlimmen Leidenschaften der Generation von 1830 zum Wort verhalfen, so daß ein Teil der revolutionär-romantischen Jugend von Victor Hugo zu Dumas abfiel, welcher ihre Ideale noch getreulicher wiedergab als das eigentliche Haupt der Schule. Bei Dumas vollzieht sich der Übergang von der Romantik zur Darstellung moderner Stoffe mit außerordentlicher Leichtigkeit, die Grundstimmungen der Zeit, welche seinem Naturell verwandt waren, erfaßt er mit großer Lebhaftigkeit, eigentlich politische Tendenzen liegen ihm vollkommen fern. So kostete es ihm wenig Mühe, gelegentlich auf das bereits verlassene Terrain der Romantik zurückzutreten. Im allgemeinen wurden seine Dramen immer grellere Effektstücke, die große Mehrzahl derselben aus den vierziger und fünfziger Jahren waren theatralisch geschickte Bearbeitungen seiner längern Romane; „Die drei Musketiere“, „Königin Margot“, „Der Chevalier von Maison-Rouge“, „Der Graf von Monte-Christo“, „Der Chevalier von Harmental“ paradierten auf den Brettern. Etwas weniger tableaumäßig, im Aufbau sorgfältiger, in der Charakteristik um ein weniges vertiefter erschienen Stücke wie: „Mademoiselle von Belle-Isle“ (Paris 1839), „Die Fräuleins von St. Cyr“ („Les demoiselles de St. Cyr“, ebendas. 1843) und aus der Spätzeit noch „Der Gefangene der Bastille“ („Le prisonnier de la bastille“, ebendas. 1861). Die ganze Zahl der Dumasschen Dramen beträgt über sechzig, mit den genannten aber sind wohl alle Richtungen, die sich innerhalb dieser Dramatik geltend machen, erschöpft. Eine Sammlung seines „Theaters“ („Théâtre complet“, Paris 1874) erschien erst nach seinem Tod und vermochte an dem bei Lebzeiten des Autors feststehenden Urteil über diese theatralisch-industrielle Erfindungskraft nichts Wesentliches zu ändern.

Immerhin stand Alexandre Dumas in seinen bessern Dramen den eigentlichen Aufgaben und Zielen der Kunst noch näher

als in seinen besten Romanen. Ein Erzählertalent ersten Ranges arbeitete hier im Dienst einer zügellosen und dabei merkwürdig zuversichtlichen Natur. Die Hast, mit der Dumas schrieb, hätte an sich jede Vertiefung in geistige Momente, jede eigentliche Beseelung des Überreichtums von Stoff, den der Autor verschwendet, ausgeschlossen; die riesige Häufung der Abenteuer, der Effekte in jedem einzelnen Roman nötigte ihn rasch, sich selbst zu kopieren, bis zur Ermüdung des Lesers zu wiederholen, und prägte der Anlage wie der Durchführung der Handlung seiner Romane, der Charakteristik den Stempel der Manier auf, während die farbige Schilderung einzelner Situationen und der Dialog meist eine gewisse Frische bewahrten. Die Romane lassen sich leicht in zwei große Gruppen teilen, deren die erste diejenigen mit dem Hinter- und Untergrund französischer Geschichte, die zweite die freien Erfindungen umfaßt, in denen Dumas zur Darstellung der modernen Gesellschaft verschreitet.

Als die hervorragendsten Romane der ersten Gruppe, mit deren Kenntnis man den vollen Einblick in die ganze Art und Weise der Geschichtsverkörperung, die Dumas eigentümlich ist, erlangt, dürfen „Die drei Musketiere" („Les trois mousquetaires", Paris 1844) mit ihren Fortsetzungen: „Zwanzig Jahre nachher" („Vingt ans après", ebendas. 1845) und „Der Vicomte von Bragelonne" (ebendas. 1847), ferner: „Königin Margot" („La reine Margot", ebendas. 1845), „Der Bastard von Mauléon" („Le bâtard de Mauléon", ebendas. 1846), „Die Dame von Monsoreau" und „Die beiden Dianen" („Les deux Dianes", ebendas. 1846), der Revolutionsroman „Der Chevalier von Maison-Rouge" (ebendas. 1846) und die „Denkwürdigkeiten eines Arztes" („Mémoires d'un médecin", ebendas. 1848) mit den beiden Fortsetzungen: „Das Halsband der Königin" („Le collier de la reine", ebendas. 1849) und „Ange Pitou" (ebendas. 1849) und ihren zum Teil meisterhaften, wenn schon widrigen Sittenschilderungen aus der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. gelten. Zwischen und nach diesen Hauptromanen erschienen eine Reihe andrer, in denen Dumas so ziemlich die ganze Geschichte Frankreichs vom Ausgang des Mittelalters bis zur Revolution als farbigen Hintergrund seiner größtenteils auf den Gewinn eines sehr materiellen Lebensglücks angelegten Handlungen verwendet hat.

Unter den frei erfundenen Romanen steht „Der Graf von

Monte-Christo" („Le comte de Monte-Christo", Paris 1841 bis 1845), neben den Sueschen Werken die große Sensationsgeschichte der vierziger Jahre, in erster Linie. In diesem vielgerühmten Werk treten die glänzenden Eigenschaften wie die peinlichen Mängel des äußerlichen Poeten in besonders charakteristischer Weise zu Tage. Die Erfindung ist eine unerfreuliche, aber durchaus spannende: der durch Feindesintrigen eingekerkert gewesene Held gewinnt auf abenteuerliche Weise auf einem kleinen italienischen Felseneiland aufbewahrte Schätze, mit denen er fortan seiner Rache lebt. Die Rache selbst ist dadurch einigermaßen vergeistigt, daß der vielgewandte Graf seine ehemaligen Gegner und deren Kinder und Kindeskinder durch Benutzung ihrer eignen Schwächen und Laster in den Tod und ins Verderben jagt. Erst nachdem der letzte vernichtet ist, gönnt er sich, den Rest des Lebens in seiner Weise zu genießen. Beinahe so bezeichnend wie für das innerste Wesen des Schriftstellers war die Begier, mit welcher gerade diese Art der Spannung aufgenommen ward, für die Beschaffenheit der zeitgenössischen Lesewelt. Die Romane: „Kapitän Paul" (Paris 1839), „Die Mohikaner von Paris" (ebendas. 1855), „Kapitän Richard" (ebendas. 1856), „Salvator" (ebendas. 1858) sind ebenso viele Belege, daß von einer eigentlichen Entwickelung bei Dumas keine Rede, daß er immer er selbst war.

Von seinen zahlreichen nichtpoetischen Schriften kommen für die Kenntnis des Schriftstellers mit den sprühenden Lebensgeistern und der gascognischen Ruhmredigkeit im Grund nur seine „Lebenserinnerungen" („Mémoires", zuerst im Feuilleton der „Presse" 1852, Paris 1853—55) in Betracht. Die fröhliche Lebendigkeit, aber auch die unglaubliche Breite, mit der er die unwichtigsten Vorfälle seines Lebens berichtet, die naiven Jagdgeschichten, mit denen er die Autobiographie ausschmückt, und die theatralischen Posen, in die er sich im allgemeinen setzt, verstärken das gemischte Gefühl von Anteil und Widerwillen, welches die ganze Persönlichkeit und die Leistungen Dumas' im Zusammenhang hinterlassen. Die Gesamtwirkung, welche von einer Litteraturauffassung und einer Thätigkeit wie die seinige ausging, konnte nicht anders als durchaus verhängnisvoll sein; sie blieb, da er, wie die meisten seiner Pariser Kameraden, eine europäische Berühmtheit war, nicht auf die französische Litteratur beschränkt.

Unter den Mitarbeitern Dumas' folgte vor allen der Dramatiker Auguste Anicet Bourgeois dem Beispiel Dumas' in der industriellen Vielproduktion. Geboren zu Paris am 25. Dezember 1806, begann er, achtzehnjährig und kaum der Schule entwachsen, für die Bühne zu schreiben und betrieb diese Schriftstellerei berufsmäßig bis zu seinem am 12. Januar 1871 in Pau erfolgten Tod. Mit dem Melodrama „Gustav, oder der Neapolitaner" eröffnete, mit der achthundertmal aufgeführten Feerie „Die Teufelspillen" („Les pilules du diable") krönte er eine Thätigkeit, in der er zwischen zwei- und dreihundert Stücke teils allein, teils als Mitarbeiter verfaßte. Kein einziges seiner Stücke erhob sich zur poetischen Vollendung und Wirkung, aber in jedem machen sich eine lebendige Phantasie, zugreifende Kenntnis des französischen Volksgeschmacks und jene theatralische Energie geltend, welche auf die Wirkung um jeden Preis losarbeitet. Zu den erfolgreichsten seiner Stücke gehörten: „Provinet Leclerc", „Die Chouans", „Heloise und Abälard", „Die Kaiserin und die Jüdin" („L'impératrice et la juive"), „Die blutige Nonne" („La nonne sanglante"); ferner: „Jeanne Hachette", die vielgespielten Melodramen: „Das Blumenmädchen" („La bouquetière des Innocents") „Die Dame der Halle" („La dame de la halle"), „Rocambole", „Die Tochter des Lumpensammlers" („La fille du chiffonier"). Auch eine Anzahl Komödien und Vaudevilles entquollen seiner rastlosen Feder, unter denen „Nach Mitternacht" („Passé minuit"), „Die erste Falte" („La première ride"), „Der Geizige als Stutzer" („L'avare en gants jaunes"), „Ehen von heute" („Les mariages d'aujourdhui") die bekanntesten sind.

Das Drama „Jeanne Hachette" schrieb Bourgeois zusammen mit d'Ennery, gleichfalls einem der gelegentlichen Mitarbeiter Dumas'. Adolphe Philippe, der sich d'Ennery nennt, am 17. Juni 1811 in jüdischer Familie zu Paris geboren, trat zuerst in das Büreau eines Notars ein, begann seine litterarische Laufbahn als Journalist und setzte sie als Bühnendichter von Handwerk fort. Gleich Bourgeois war er in allen Sätteln der Dramenfabrikation gerecht, lieferte Vaudevilles, Feerien und Ausstattungsstücke, Operntexte und Melodramen, errang aber seine Haupterfolge doch mit jenen Volksstücken, welche, vom alten Melodrama ausgehend, sich zum poetischen

Drama zu erheben trachteten. Als die erfolgreichsten seiner Dramen kann man „Das Erdbeben von Martinique" („Le tremblement de terre de la Martinique", 1840), „Die neue Fanchon" („La nouvelle Fanchon", 1841), „Der Markt von London" („Le marché de Londres", 1845), „Marie Jeanne"[1] (1845), „Die Raubvögel" („Les oiseaux de proie", 1854), „Die beiden Waisen" („Les deux orphelines", 1873) hervorheben, und da bei allen Werken dieser Art der Erfolg allein maßgebend war und ist, müssen sie wohl auch für die besten gelten.

Als Hauptmitarbeiter Dumas' ward vor allen Auguste Maquet angesehen, welcher eine hervorragende Mitwirkung an den „Drei Musketieren", der „Königin Margot" und dem „Monte-Christo" beanspruchte. Maquet ist zu Paris am 13. September 1813 geboren, tauchte um 1830 in den Kreisen der französischen Romantiker als „Augustus Mac-Keat" auf, schloß sich für viele Jahre Dumas an und versuchte erst, als es mit diesem zum Bruche gediehen war, einen selbständigen Namen in der Litteratur zu gewinnen. Seine Romane: „Die schöne Gabriele" („La belle Gabrielle", Paris 1853), „Der Graf von Lavernie" („Le comte de Lavernie", ebendas. 1855), „Die weiße Rose" („La rose blanche", ebendas. 1859) und zahlreiche andre ragen als Dichtungen in keiner Weise über das Niveau der Dumasschen Fabrikromane hinaus, entbehren aber der fortreißenden Lebendigkeit, der blendenden Lichter, welche die Dumas' Namen tragenden Werke auszeichnen. Ganz wie sein Herr und Meister, bearbeitete er einen Teil seiner Romane zu Dramen, von denen „Das Haus des Baders" („La maison du baigneur", Paris 1864) ein gewisses Aufsehen erregte. Als Maquets beste Leistung muß die „Reise ins Traumland" („Voyage au pays bleu", Paris 1859) angesehen werden, phantastische Erzählungen, in denen er mehr Feinheit und Anmut entwickelte, als seinen größern Werken zu eigen sind.

[1] Deutsch: „Maria Anna, eine Mutter aus dem Volke".

2) Eugène Sue und seine Nachahmer.

Die naive Schnell- und Massenproduktion im Stil Dumas' wurde rasch von einer Art der Romandichtung überboten, welche mit allen den äußerlichen Mitteln und Effekten Bescheid wußte, die der erfolgreiche Romancier anwandte, und diesen Mitteln noch neue, weit schärfere, vor allen die stärkste Würze demokratisch-sozialistischer Tendenzen, beimischte. Eugène Sue repräsentiert eine zweite Entwickelung des poetischen Industrialismus und lieferte den Beleg, daß das große Publikum alles ertrug, alles nicht nur hin-, sondern mit Begier aufnahm, sobald nur das fieberhafte Bedürfnis nach außerordentlicher Spannung, nach Offenbarung unbekannter Zustände, nach außerordentlichen Leidenschaften und unerhörten Vorgängen befriedigt ward. Das wachsende Unbehagen an den herrschenden Zuständen und die tiefe Abneigung gegen das, was unter Ludwig Philipp die gute französische Gesellschaft hieß, kamen den abenteuerlich-häßlichen, aber durch ihre brutale Energie, ihre reiche Abwechselung gewaltsam anziehenden Erfindungen eines Schriftstellers zu Hilfe, der, wie keiner vor ihm, auf die schlechtesten Instinkte der Massen spekulierte. Seine Darstellung abnormer Auswüchse der Gesellschaft, verbrecherischer Größen schmeichelte dem Überdruß, den man an der Langenweile der zivilisierten bürgerlichen Zustände empfand; seine raffinierte Ausmalung schwelgerischen Luxus kitzelte zugleich den Neid und die Genußgier des Publikums; seine pessimistische Auffassung des Lebens und der Menschennatur entsprach dem Ekel, den Hunderttausende an den Mühen und Täuschungen des Daseins empfanden; seine von Situation zu Situation eilende, immer neue Überraschungen häufende Phantasie schöpfte gleichsam die Hefen der Romantik aus und befriedigte damit ein Publikum, das von den vorher genossenen Tränken berauscht genug war, um den Unterschied nicht zu spüren. Die Erfolge Sues warfen rückwärts ein verdächtigendes Licht über die Teilnahme, welche die litterarische Bewegung seit 1830 gefunden hatte.

Eugène Sue war am 10. Dezember 1804 zu Paris geboren, widmete sich medizinischen Studien, trat als Militärarzt in die Armee und nahm als solcher am spanischen Feldzug von 1823 teil, ging dann als Schiffsarzt zur Flotte über, machte größere Seereisen und war auf dem Admiralschiff de Rignys

Zeuge der Seeschlacht von Navarino. Im Jahr 1829 kam er nach Paris, um sich der Malerei zu widmen, schrieb aber gleichzeitig einen Seeroman: „Kernock, der Pirat", dessen gute Aufnahme ihn bestimmte, den Pinsel mit der Feder zu vertauschen und zunächst als Begründer des französischen Seeromans aufzutreten. Schon während der dreißiger Jahre versuchte er dann mit Dumas zu wetteifern und veröffentlichte in rascher Folge eine Reihe historischer Romane aus der französischen Geschichte, unter denen „Die Kamisarden" der bedeutendste war. Noch galt er nur als ein Talent dritten Ranges, das er in gewissem Sinn ja auch war, und selbst sein Übertritt zum sozialen Roman und der Erfolg seiner „Mathilde" änderten daran nichts. Aber das außerordentliche Aufsehen, welches seine (zuerst im Feuilleton der Girardinschen „Presse" veröffentlichten) „Geheimisse von Paris" erregten, hob ihn mit Einem Schlag unter die Berühmtheiten, und der Beifall des Auslands half die Stellung Sues wesentlich verändern. Der zweite, 1845 in Vérons „Constitutionnel" erschienene große Sensationsroman: „Der ewige Jude", stellte den Weltruf Sues vollends fest. Willig folgte das Publikum dem Autor durch alle Greuel und Geschmacklosigkeiten seiner „Sieben Todsünden" hindurch. Im Jahr 1848 ward Sue als Abgeordneter von Paris in die republikanische Nationalversammlung gewählt, nahm seinen Sitz unter den sozialistischen Abgeordneten des Bergs und diente seiner politischen Partei durch die Abfassung des großen Tendenzromans „Die Geheimnisse des Volks". Der Gegensatz seines politischen Glaubensbekenntnisses mit dem sybaritischen Luxus seiner persönlichen Existenz galt als besonders pikant und erhöhte die Neugier und Spannung, mit welchen seine Romane begrüßt wurden. Der Staatsstreich vom Dezember 1851 verbannte ihn aus Frankreich, er ließ sich zu Annecy in dem damals noch piemontesischen Savoyen nieder, wo er noch die beiden Romane: „Ferdinand Duplessis" und „Die Familie Jouffroy" schrieb und am 3. August 1857 starb.

Sue war ausschließlich Romanschriftsteller; seine für die Boulevardtheater unternommenen Dramatisierungen der eignen Romane: „Mathilde", „Die Geheimnisse von Paris" und „Der ewige Jude" vermochten nicht einmal in der Blütezeit seines Ruhms eine nachhaltige Teilnahme zu erwecken und sind litterarisch viel wertloser als die phantastisch-grellen Machwerke der Bourgeois oder d'Ennerys, der Boulevardpoeten von echter

Rasse. Die Seeromane, mit welchen er seine litterarische Laufbahn eröffnete, hatten das Verdienst einer gewissen frischen Anschaulichkeit, einer genauen Kenntnis des Meer- und Schiffslebens selbst. Die Erfindung freilich war roh und äußerlich, und der Zug zum Effekt um jeden Preis machte sich schon in diesen Erstlingsproduktionen geltend. Die bedeutendsten unter diesen Seeromanen waren: „Plick und Plock", „Atar Gull" und „Der Salamander"; das Beste an ihnen ist entschieden jene Beseelung des Schiffs, welche Sue den Auffassungen und Erzählungen der Seeleute glücklich abgelauscht hat.

Die historischen Romane des Autors: „Latreaumont", „Jean Cavalier, oder die Kamisarden", in welch letzterm er eine der bedeutendsten Episoden der französischen Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts glücklich ergriff, aber sie in der Ausführung ihrer tiefsten Eigentümlichkeit vollständig beraubte, „Der Marquis von Letorières", „Der Komtur von Malta" und andre überragen die Dumasschen weder an Gehalt noch an eigentlich künstlerischer Form. Die Mittel, mit denen Sue eine kurze Zeit später beinahe die ganze lesende Welt berauschte, sind zum Teil schon in diesen historischen Romanen, aber in geringern Dosen und nicht mit dem vollen Raffinement zur Anwendung gebracht, welches in den sozialen Romanen hervortrat.

Mit „Mathilde, oder die Bekenntnisse einer jungen Frau" („Mathilde, ou confessions d'une jeune femme", Paris 1840) eröffnete Sue die Reihe seiner sozialen und sozialistischen Sensationsromane. Unter dem Vorwand oder auch in Wahrheit mit der Tendenz, einen geheimen Schaden der Gesellschaft bloßzulegen, wurden hier zuerst jene wollüstigen Schilderungen angewendet, mit denen Sue die leidenschaftlichen wie die pikanten Schriftsteller seiner Periode zugleich zu überbieten trachtete. Den Wirkungen der üppigen Phantasie gesellte sich in dem großen Roman „Die Geheimnisse von Paris" („Les mystères de Paris", Paris 1841—42) die Wirkung einer seither unerhörten naturalistischen Energie in der Wiedergabe der Verbrecherkreise und Verbrecherromantik der Hauptstadt hinzu. Die Virtuosität, welche er in der Nebeneinanderführung verschiedener Handlungen, im Auf- und Absteigen aus den vorstädtischen Kneipen und Spelunken und den Höhlen des Lasters in die Kreise der Bourgeoisie und Aristokratie und umgekehrt an den

Tag legt, die fieberhafte Spannung, die er durch immer neue, in unglaublicher Hast abrollende Ereignisse, immer neue Verwickelungen hervorzurufen weiß, sicherten im Verein mit den grellen, unheimlich beleuchteten Sittenbildern und einem Hauch echt französischen Sentiments den gewaltigen Eindruck der „Pariser Geheimnisse“. Einen weit größern Anlauf nahm Sue in dem zweiten seiner riesigen Romane: „Der ewige Jude“ („Le juif errant“, Paris 1845), der Antwort der Tendenzlitteratur auf die Begünstigung, welche um diese Zeit das Ministerium Guizot den Jesuiten angedeihen zu lassen anfing. Mit phantastisch-grotesken Visionen, wie die Begegnung am Polarmeer, mit Kraft- und Nachtstücken, wie die Szenen in der Tierbändigerbude bei Möckern, eingeleitet, mit allem Raffinement der Wollust hier, der Grausamkeit da angelegt, stellt der Roman die Kämpfe dar, die sich um den Besitz eines ungeheuern, in eigentümlichster Weise seit Jahrhunderten aufgehäuften Vermögens entspinnen. Die Gesellschaft Jesu bietet in diesem Kampf alle Mittel auf, um zum Sieg zu gelangen, und ihrer dämonischen Skrupellosigkeit fallen die Idealfiguren des Romans zum Opfer, ohne daß die Jesuiten darum ihren Zweck erreichen. Von dem „Ewigen Juden“ vor allem gilt, was Honegger („Bausteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuesten Zeit“, Leipzig 1868, Bd. 4, S. 118) den sämtlichen Werken Sues nachsagt: „Die Ereignisse jagen sich Schlag auf Schlag mit erschreckender Hast, unruhig, springend, wunderlich, oft gar nicht oder doch schwer erklärlich, fast immer mit einem Schleier des Ungewöhnlichen und Unheimlichen umgeben. Der Leser wird gehetzt; keine Pause, keine Ruhe; wie ein scheues Pferd jagt die wilde Phantasie weiter, Szenerien, Personen, Situationen, Charakterwandlungen häufend und verwickelnd. Der Leser wird ohne Gnade durch eine unabsehbare Reihe von Greuelszenen hindurchgehetzt, von denen eine gräßlicher ist als die andre.“ Doch wie widerwärtig und kunstwidrig dies alles immer sei, man ist schuldig, zu sagen, daß die Vorführung der Handlung und die Ausmalung der Situationen im „Ewigen Juden“ noch stärker von einem einseitigen, aber kräftigen Talent zeugen als die gleichen Partien in den „Geheimnissen von Paris“. Die Unnatur, die geschmacklose Phantastik, die bestialische Roheit ganzer großer Teile des Romans heben das Lob gewaltiger Beherrschung ungewöhnlicher Mittel, fruchtbarer Einbildungskraft und einer fast dämonischen Fähigkeit, den Leser

an seine Erfindungen zu fesseln, keineswegs auf. Das Schwächste in beiden großen Romanen bleibt die Charakteristik, die sich fast durchgehends aus den Grenzen innerer Lebenswahrheit entfernt, soviel scheinbare äußere Lebenswahrheit in ihr aufgeboten wird. Die ganze Reihe der vorgeführten Gestalten krankt an einem Zuviel oder Zuwenig, sie haben beinahe alle einen geistigen Hautgout, der das Interesse an ihnen wesentlich mindert und dasselbe immer wieder auf die Handlung hinlenkt. Schon im „Ewigen Juden" war Sue als Anwalt der sozialistischen Bestrebungen aufgetreten und hatte nach dem System Fouriers ein ideales Phalansterion konstruiert. In dem dritten seiner großen Romane: „Die Geheimnisse des Volks" („Les mystères du peuple", Paris 1849—50), trat er in viel agressiverer Weise für die sozialistische Anschauung ein und unternahm es, in einer ganzen Folge von Erzählungen die Leidens- und Elendsgeschichte einer französischen Familie aus dem Volk durch alle Generationen von den Tagen der keltischen Druiden bis zu denen der zweiten Republik darzustellen. Er scheute sich nicht, die echten demokratischen Franzosen als Nachkömmlinge der Gallier, ihre Unterdrücker als die der germanischen Eroberer darzustellen, und schuf in seiner Phantasie zwei Völker in dem Volk, das auf seine Einheit immer am stolzesten gewesen. Auch in den „Geheimnissen des Volks" wird die Spannung zumeist durch die Häufung von Greueln erreicht, die hier einen noch stärkern tendenziösen Zweck haben als in den betreffenden Partien der vorangegangenen Romane. Die historischen Perspektiven in den „Geheimnissen des Volks" sind ebenso trügerisch wie die Angaben über die letzten Gründe alles menschlichen Elends, allein die Schilderung des Elends selbst ist zum Teil wieder von großer Kraft und Anschaulichkeit.

Die grellen Mängel der Sueschen Romane treten da am deutlichsten hervor, wo der Autor es nicht der Mühe wert erachtet hat, sich mit der Toga des Volkstribuns und der Stirnbinde des Propheten einer seligen Völkerzukunft zu umhüllen. In Romanen wie: „Martin, der Findling" („Martin, l'enfant trouvé", Paris 1846) oder die Romanfolge „Die sieben Todsünden" („Les sept péchés capitaux", ebendas. 1847—1849), „Ferdinand Duplessis" (ebendas. 1856) empfindet man die Brutalität und bestenfalls die seelenlose Öde des gefeierten Schriftstellers in erschreckender Weise. Jeden Versuch einer

Beschränkung seiner zügellosen Phantasie, einer Auslebung einfacherer Anlage, einer Vertiefung seiner Charaktere nach einer andern als der abenteuerlichen Seite hin büßte der Massenschriftsteller mit einem Verlust der Anziehungskraft, welche seine großen Spannungsromane wenigstens auf die Generation ausübten, in der sie entstanden.

Sues Beispiel mußte um so mehr zur Nachahmung reizen, als man ziemlich genau zu wissen glaubte, daß er von Haus aus kein produktives Talent im höhern Sinn des Worts besessen, durch gesteigertes Raffinement und kühnes Wagen aber den Mangel eines solchen verdeckt, ja ersetzt habe. Indes sollten seine Nachfolger die Erfahrung machen, daß dem berühmten Verfasser der „Geheimnisse" und des „Ewigen Juden" doch ein undefinierbares Etwas zu Gebote gestanden hatte, dem sich mit dem äußersten Raffinement und dem rücksichtslosesten Wagemut in bezug auf die Erfindung keineswegs gleichkommen ließ. Als der bedeutendste der Rivalen Sues ward Soulié, von einigen andern Féval betrachtet, beides Schriftsteller, welche die unerfreulichste Entwickelung der industriellen Massenproduktion wesentlich fördern halfen.

Melchior Frédéric Soulié, der bedeutendere, wenn auch nicht erfolgreichere der eben genannten beiden Schriftsteller, war am 23. Dezember 1800 zu Foix (Departement Ariége) geboren. Er studierte in Paris die Rechte, widmete sich vorübergehend der Advokatur, nahm eine Stelle als Steuerbeamter an, erhielt zuletzt eine kleinere Sinekure als Unterbibliothekar an der Bibliothek des Arsenals und starb als solcher am 23. September 1847 zu Bièvre bei Paris. Die litterarische Thätigkeit Souliés spiegelt genau die Wandlungen des französischen Litteraturgeistes in den dreißiger Jahren; anfänglich Genosse und heißblütiger Anhänger der Koloritromantik, schloß er sich später an Balzac und Sue an, die er gern überboten hätte, wenn die bloße Verstärkung gewisser widriger Elemente dazu hinreichend gewesen wäre. Souliés Erstlingsdrama: „Christine zu Fontainebleau" („Christine à Fontainebleau", Paris 1829), erlebte eine Niederlage, welche ihn für immer vom Drama in Versen zurückschreckte. Dagegen hatte eine lange Reihe seiner bald für das Théâtre français, bald und vorzugsweise für die Porte St. Martin und andre Boulevardtheater geschriebenen, von abenteuerlichen und schlechthin brutalen Erfindungen

strotzenden Dramen in Prosa vorübergehend große Erfolge. Namentlich „Klotilde“, „Der Ginsterhof“ („La clauserie des genêts“), „Eine Nacht des Herzogs von Montfort“ („Une nuit de duc de Montfort“), „Der Mann in der Bluse“ („L'homme à la blouse“), „Ein Abenteuer unter Karl IX.“ („Une aventure sous Charles IX“), „Der Sohn der Wahnsinnigen“ („Le fils de la folle“), „Die Liebenden von Murcia“ („Les amants de Murcie“) tragen die Eigenart Souliés, in der eine lebhafte, aber durch und durch rohe Phantasie vorwaltete, zur Schau. Aus der großen Reihe seiner Romane sind „Die beiden Leichname“ („Les deux cadavres“, Paris 1832), „Sathaniel“ (ebendas. 1836), „Die Memoiren des Teufels“ („Mémoires du diable“, ebendas. 1837—38), „Der verliebte Löwe“ („Le lion amoureux“, ebendas. 1839), „Ein Liebestraum“ („Un rêve d'amour“, ebendas. 1840), „Abenteuer eines jüngern Sohns“ („Les aventures d'un cadet de famille“, ebendas. 1846) und „Die Gräfin von Mourion“ („La comtesse de Mourion“, ebendas. 1847) hervorzuheben. Den Zug zur zerstörenden Tendenz, die pessimistische und wüste Schwelgerei im schlechthin Abscheulichen machten ihn zum Geistesverwandten Sues, ohne daß er demselben an Wirkung irgendwie gleichkam.

Erfolgreicher als Soulié gelang es Paul Henri Corentin Féval, sich in der Gunst der sensationsdurstigen Lesewelt der vierziger Jahre festzusetzen und in späterer Zeit zu behaupten. Féval war am 17. Dezember 1817 zu Rennes geboren, ward in seiner Vaterstadt Advokat und kam zu Ende der dreißiger Jahre nach Paris, wo er mit seinem ersten Roman: „Der Klub der Robben“ („Le club des phoques“, 1841), Aufsehen genug erregte, um zahlreiche buchhändlerische und Zeitungsanträge für neue Romane zu erhalten. In direkte Konkurrenz mit dem damals allgepriesenen Sue trat er durch „Die Geheimnisse von London“ („Les mystères de Londres“, Paris 1844), welche er unter dem Pseudonym Francis Trollope veröffentlichte, und in welchen er in der That eine Virtuosität in Schaudererfindungen, in gesellschaftlichen Nachtstücken entwickelte, welche Sues würdig war. Die weitern Romane des Schriftstellers blieben immer durch lebhafte Bewegung, frappierende Wechsel und grelle Effektepisoden, beinahe niemals durch irgend ein Moment ausgezeichnet, welches innere Teilnahme

zu wecken vermocht hätte. „Der Sohn des Teufels“ („Le fils du diable“, Paris 1847), gleichzeitig vom Autor zu einem hundertundfünfzig Abende nacheinander gespielten Boulevarddrama verarbeitet, war das letzte Werk, in welchem Féval mehr als den Geist bewährte, der zum Zusammenhalt so breit ausgesponnener und mannigfacher Erfindungen immerhin nötig ist. Mehr und mehr ging er alsdann in der Virtuosität auf, weitschichtige Handlungen spannend durchführen zu können, und sein höchster Triumph war es, als er in den fünfziger Jahren vier große Feuilletonromane in vier verschiedenen Zeitungen zu gleicher Zeit fortspann. „Pariser Liebschaften“ („Les amours de Paris“, Paris 1847), „Alizia Pauli“ (ebendas. 1849), „Der Kapitän Simon“ („Le capitaine Simon“, ebendas. 1853), „Das Paradies der Frauen“ („Le paradis des femmes“, ebendas. 1854), „Der Bucklige“ („Le bossu“, ebendas. 1857), gleichfalls wieder zu einem wirksamen Boulevarddrama verarbeitet, „Madame Gil Blas“ (ebendas. 1857), „Die Gefährten des Schweigens“ („Les compagnons du silence“, ebendas. 1857), „Roger Bontemps“ (ebendas. 1864), „Die Herzogin von Nemours“ („La duchesse de Nemours“, ebendas. 1865), „Der Mitternachtsroman“ („Le roman de minuit“, ebendas. 1866), „Die Tochter des Emigranten“ („La fille de l'émigré“, ebendas. 1866), „Der letzte Lebende“ („Le dernier vivant“, ebendas. 1873), „Der Chevalier von Céramour“ (ebendas. 1874) sind nur einige aus der Überzahl der Févalschen Romane, die in dem Maß, als sie sich rascher und rascher folgten, jede innere Bedeutung verloren. In neuester Zeit versuchte Féval diese Bedeutung dadurch zurückzugewinnen, daß er, was ihm als gutem Bretagner nicht allzu schwer fiel, seine Feder in den Dienst der ultramontanen Partei stellte. Die Romane: „Die Jesuiten“ (Paris 1877), „Die Wunder des Michaelsbergs“ („Les merveilles de Mont St. Michel“, ebendas. 1879), „Keine Scheidung“ („Pas de divorce“, ebendas. 1880) bezeichnen diese Wendung, ohne sich, abgesehen von ihrer Tendenz, durch irgend eine größere Tiefe oder einen höhern Ernst der Lebensauffassung von den industriellen Unterhaltungs- und Spannungsromanen zu unterscheiden.

Nicht zu den eigentlich industriellen Belletristen, aber, soweit er sich auf dem Gebiet der Poesie bethätigt hat, zu den Geistesverwandten von Eugène Sue gehört der vielgenannte

sozialdemokratische Schriftsteller Félix Pyat. Geboren am 4. Oktober 1810 zu Vierzon (Departement Cher), studierte er die Rechte in Paris, zeichnete sich schon als Student durch die wildeste politische Leidenschaftlichkeit aus, warf sich seit 1831 in den Journalismus, redigierte republikanische Oppositionsblätter unter der Julíregierung und sozialdemokratische unter der Republik, lebte von 1851—69 in der Verbannung in Belgien und beteiligte sich an den Erhebungen, die im Winter 1870—1871 in Paris während der Belagerung durch die deutsche Armee stattfanden. Er gehörte zu den Führern des Communeaufstands und war glücklich genug, nach der Niederlage seiner Genossen, die er in seinen Journalen zum verzweifeltsten Widerstand wie zu den blutigsten Greueln angespornt hatte, nach England zu entrinnen. Seine Stellung in der Litteratur basierte durchaus auf einigen dramatischen Arbeiten, von denen die ältern: „Eine Revolution von ehemals“ („Une révolution d'autrefois“, 1832) und „Eine Verschwörung von ehemals“ („Une conjuration d'autrefois“, 1833), noch eine gewisse poetische Naivität zeigen. Später dramatisierte er in Gemeinschaft mit Eugène Sue dessen Roman „Mathilde“ und schrieb die sozialistischen Dramen: „Zwei Schlosser“ („Les deux serruriers“, Paris 1841), „Diogenes“ („Diogène“, ebendas. 1846) und „Der Lumpensammler von Paris“ („Le chiffonnier de Paris“, ebendas. 1847). Namentlich das letztere, bei seiner Aufführung mit stürmischem Beifall begrüßt, unzähligemal dargestellt, bezeichnete den Siedepunkt des Grolles, der gegen die Julimonarchie und die mit ihr verknüpfte gesellschaftliche Ordnung in den letzten Jahren der Regierung Ludwig Philipps durch große Schichten der Pariser Bevölkerung hindurchging. Die Aufnahme von Sues Romanen und Pyats Dramen war eins der vielen Symptome, welche die Februarrevolution voraus verkündeten.

---

3) Scribe und seine Schule.

Der tendenziös-industriellen Litteratur ging eine andre Art der litterarischen Industrie zur Seite, die nicht minder Produkt und Ausdruck der Zeit war, wenn schon sie in diametralem Gegensatz zur leidenschaftlichen politischen und litterarischen Er-

regung stand, welche im allgemeinen herrschte. Daß Scribe und seine Schule in einem Zeitraum zu wirken vermochten, dem de Musset und Victor Hugo, George Sand und Balzac angehörten, bei einer Stimmung, welche die Verfasser des „Monte-Christo“ und der „Geheimnisse von Paris“ emportrug, könnte unerklärlich scheinen, wenn man nicht in Anschlag brächte, daß der Lustspiel- und Vaudevillepoet die Empfindungen einer ganzen wichtigen Gesellschaftsklasse ausdrückte, welche während der Julimonarchie die herrschende war und die für den Schriftsteller die Welt bedeutete. Neben den Revolutionen des Jahrzehnts haben die Daseinskämpfe jedes Tags ihren Verlauf, es gibt Hunderttausende, welche die erstern nur als fatale Unterbrechung der letztern betrachten und sich in der Grundanschauung, daß in der Welt nur der Reichtum, der Erfolg und das Vergnügen etwas bedeuten, durch nichts irre machen lassen. Das Wesen dieser Hunderttausende verstanden, ihre Ideale verkörpert, ihre litterarischen Neigungen vollauf befriedigt, ihre gelegentlichen Gewissensbisse mit dem unablässigen Trost beruhigt zu haben, daß dies doch die beste der Welten sei, weil es zufällig keine schlechtere gebe, war das besondere Verdienst eines Dramatikers wie Scribe.

Augustin Eugène Scribe gehörte schon der Zeit seiner Geburt nach nicht zu jener Poetengruppe, welche man die Talente von 1830 zu nennen pflegt. Er war am 24. Dezember 1791 zu Paris geboren, widmete sich, unter dem Kaiserreich aufwachsend, den juristischen Studien, hegte aber neben denselben eine leidenschaftliche Vorliebe für das Theater und den Wunsch, sich als dramatischer Dichter auszuzeichnen. Seine Anfänge im Vaudeville waren nicht viel versprechend, die ersten Stückchen, die er seit 1811 teils allein, teils in Gemeinschaft mit gleichgesinnten Kameraden schrieb, fielen durch; erst 1816 war er mit einem kleinen Scherz: „Eine Nacht bei der Nationalgarde“, glücklicher. Von hier an begann er sich der Litteratur ausschließlich zu widmen und das Vaudeville- und Variétés-, auch das Gymnasetheater in rascher Folge mit größern und kleinern Scherzen zu versorgen. Schon in dieser Zeit hatte sein Schaffen einen entschieden industriellen Zug, er schloß Verträge auf fortgesetzte Lieferung von Stücken, führte die Teilung der Arbeit ein, indem er sich mit andern Autoren dergestalt verband, daß jeder der Kompagnons aktweise einen Teil der Arbeit übernahm oder die Pläne und Skizzen des einen von dem andern ausgeführt und

von dem dritten (Scribe selbst) überarbeitet wurden. Diese Art der Thätigkeit bedingte indes zunächst keinen Stillstand in Scribes Entwickelung. Mit der den Franzosen eigentümlichen Arbeitskraft, mit Esprit, mit dem instinktiven Gefühl für Form und Stil, dazu mit wirklicher Beobachtungsgabe, mit Kenntnis, wenn nicht des Lebens überhaupt, so doch des französischen Durchschnittslebens ausgerüstet, strebte der Schriftsteller nach höhern Ehren als diejenigen, die hergebrachtermaßen auf den Theatern zweiten Ranges erworben werden konnten, und trachtete seine Lustspiele auf jenen Punkt zu bringen, auf dem sie annahmefähig für das Théâtre français wurden. An die Stelle der naiven, heitern und gelegentlich ein wenig schlüpfrigen Vaudevilles traten schon auf dem Gymnasetheater Intrigenkomödien und „comédies de sentiment“ mit etwas vertiefter Charakteristik. Im Théâtre français ließ dann Scribe seine historischen Lustspiele und großen Sittenkomödien aufführen, welche zum Teil glänzende Erfolge errangen, und mit denen er der Lieblingsdichter der reichen Pariser Bourgeoisie wurde, deren Instinkten er zu schmeicheln verstand, selbst wenn er sie geißelte. Übrigens entfremdeten ihn die ernstern, litterarisch anspruchsvollen Komödien der alten Neigung für Vaudeville, Blüette und Posse niemals völlig. Die litterarische Kritik, welche sich Dumas, Sue und Féval gegenüber ihres Amtes, an die eigentliche Aufgabe der Poesie zu mahnen, völlig begab, war gegen Scribe nie besonders nachsichtig und freundlich; aber sie vermochte die Geltung, welche der Szenenbeherrscher für das theatralische Leben Frankreichs errang, nicht zu mindern. Scribe und seine Mitarbeiter usurpierten ein Menschenalter hindurch mit mehr als dreihundert Stücken die Lustspielbühne in der Art, daß kaum für eine andre Art der Lebensdarstellung Raum blieb als für die ihnen geläufige. Die Opernbühne verdankte dem Hause Scribe Dutzende der wirksamsten Opernbücher, und es war unbestritten, wenn auch kein Ruhm für die Theaterwelt, daß die Große Oper nur von Scribes Thätigkeit lebte. Die äußern Resultate seines Schaffens waren glänzende, er trat in die Reihe der Millionäre, in der er so oft seine Helden gesucht hatte. Seine Produktionsfähigkeit behauptete er, wenn auch die alte Frische unter der Einwirkung der industriellen Vielthätigkeit verschwand, bis zuletzt; bei der Eigenart seines litterarischen Ruhms konnte derselbe gleichfalls nicht gemindert werden. Scribe starb am 20. Februar 1861;

ein großer Teil seiner Werke war schon vor seinem Tod wieder vom Repertoire der Bühnen verschwunden, aber die gelungensten und beliebtesten derselben behaupteten sich mit ungeminderter Anziehungskraft in Frankreich wie im Ausland.

Die große Sammlung von Scribes „Sämtlichen Werken" („Œuvres complètes", Paris 1876 u. f.), in welcher natürlich auch die ganze Zahl der Lustspiele und Vaudevilles Aufnahme fand, die der glänzende Bühnenlieferant mit den verschiedensten Mitarbeitern hergestellt hatte, läßt den vollen Eindruck dieser Massenproduktion gewinnen. Für die Charakteristik seiner Leistungen und der Bedeutung dieser Leistungen innerhalb der Zeit ist es keineswegs nötig, die Titel aller seiner Stücke aufzuzählen. In jeder Gruppe derselben sind einige vorhanden, welche als Spitzen und Typen aller übrigen gelten können. Denn die unvermeidliche Folge der Massenproduktion blieb natürlich auch bei dem geistreichen, beweglichen, fruchtbaren Talent Scribes nicht aus; eine unabläßige Wiederholung und eine mit den Jahren wachsende Veräußerlichung der Motive wie der Charaktere, eine allzu methodische, schematische Art des Aufbaus seiner Lustspiele, bei welcher der Meister der Technik allmählich zum öden Routinier wird, die immer sichtlichere Verflachung einer ohnehin flachen Lebensanschauung, selbst die flüchtigere Behandlung des Dialogs machten sich empfindlich geltend. Bei alledem hat sich kaum je zuvor mit dem rein industriellen Betrieb der Bühnenschriftstellerei so viel Erfindungsgabe, Geist, Lebendigkeit und Anmut vereint, als in Scribes bessern Arbeiten zu Tage tritt. Seine Vaudevilles, namentlich diejenigen mit einem Anhauch vom Empfindsamkeit, enthielten zum Teil reizende Genrebilder aus dem französischen Kleinleben. „Philibert als Ehemann" („Philibert marié"), „Michel und Christine", „Die Erbin" („L'héritière"), „Frauenhaß" („La haine d'une femme"), „Die Liebesheirat" („Le mariage d'inclination"), „Valerie", „Eine einfache Geschichte" („Simple histoire") sind lebensvolle Proben dieser Art von leichter Poesie. Auch sie konnte natürlich durch unabläßige Wiederholung und Variierung derselben Motive und Stimmungen industriell werden und wurde es; weit stärker aber drohte natürlich diese Gefahr bei den Lustspielen aus dem gesellschaftlichen Leben. Die betreffenden Werke beginnen schon 1826 mit dem in seiner Weise vorzüglichen Lustspiel

„Die Geldheirat" und erstrecken sich über die ganze weitere Lebenszeit Scribes. Die Reihe dieser Komödien war es, welche Scribe den Ruf eintrug, nicht nur mit Vorliebe und besonderm Glück die gesellschaftlichen Schichten der Pariser Großindustriellen und Bankiers, Advokaten, Notare, Deputierten und einflußreichen Journalisten geschildert zu haben, sondern überhaupt keine andern schildern zu können, so daß selbst die Chevaliers und Staatsmänner in seinen historischen Lustspielen verkleidete Bankiers und Rechtsanwalte seien. Sie war es, die Anlaß gegeben hat, Scribe als den eigentlichen Sprecher der haute finance und den bittern Gegner jedes Idealismus, jeder Leidenschaft, jeder Empfindung und selbst jedes Strebens anzuklagen, welches über die Normallinie der reich gewordenen Bürger von Paris hinausgehe. Freilich sind diese Anklagen gehässig übertrieben worden. Gegen die ganze Härte derselben haben namentlich deutsche Beurteiler protestiert. Julian Schmidt stellt sie geradezu in Abrede, wenn er schreibt: „Diese Schichten der Gesellschaft sind von Scribe vorzüglich geschildert, und wenn ihm der Vorwurf gemacht wird, er sei ihr Anwalt, so begreift man nicht, worauf diese Anklage sich gründet. Im Gegenteil sind die Zustände nicht bloß korrekt gezeichnet, sondern die moralische Kritik tritt so schroff wie möglich hervor." („Geschichte der französischen Litteratur", Leipzig 1858, Bd. 1, S. 155.) Und Kreyssig („Studien zur französischen Kultur- und Litteraturgeschichte", Berlin 1865, S. 62) macht wenigstens geltend: „Scribe teilt im ganzen die Friedensliebe und den kühlen Skeptizismus der reichen französischen Bourgeois. Er hat keinen Grund, die Lichtseiten des neuen Frankreich zu verdecken; wird er selbst doch hell genug von ihrem Goldglanz beschienen. Aber er ist darum durchaus nicht so blind, wie viele ihm vorwerfen, gegen die Flecke und Schäden dieser so lärmenden und so glänzenden Gesellschaft, gegen ihre Unfähigkeit für politische Freiheit, gegen die Kleinlichkeit ihrer Gesinnungen und ihrer Interessen. Und wenn seine industriellen Arbeiten ihm Muße lassen, so liebt er es wohl, dieser wenig erquicklichen Maskerade gelegentlich seinen satirischen Hohlspiegel vorzuhalten, um sie durch ihre eignen lustig verzerrten Züge, wenn nicht zur Besserung, so doch zum Lachen zu bringen."

Diese Verteidigungen klingen billig genug, und doch gehen sie der eigentlichen Frage einigermaßen aus dem Wege. Gewiß ist es

Scribe nie beigekommen, den Anwalt für alle Laster, Thorheiten und niedrigen Gesinnungen des wohl oder übel erworbenen Reichtums abzugeben und aus Servilismus gegen die Juliregierung von den Brettern herab geheuchelte Überzeugungen zu predigen. Er war eben ehrlich einverstanden mit der Gestaltung der französischen Dinge seit 1830. Die Rede des Generals de Surgy im Lustspiel „Nachher", drückt wahrscheinlich vollkommen seine eignen Gesinnungen aus: „Wir, meine Mitbürger, die wir nach so vielen Stürmen endlich den Hafen erreicht haben und unter dem Schutz des Throns und der Gesetze jene verständige und gemäßigte, seit vierzig Jahren ersehnte Freiheit genießen, bewahren wir sie; wir haben sie teuer bezahlt. Vergessen wir in Eintracht das Böse, was man gethan hat; sehen wir nur noch das vorhandene Gute! Entfernen wir jene traurigen Erinnerungen und einigen wir uns in dem neuen Frankreich mit der Losung: Eintracht, Vergessen!" Und die Lauheit, welche Scribe in gewissen sittlichen Fragen weniger zur Schau trägt, als gelegentlich durchblicken läßt, gehört so sehr dem ganzen Frankreich überhaupt und dem Frankreich der Julimonarchie im besondern an, daß sie gegen Scribe nicht als Anklage geltend gemacht werden darf. Wohl aber sind es andre Momente, welche gegen ihn zeugen. Solange die Laster und Schwächen der reich und übermütig gewordenen neuen Gesellschaft eine gewisse Grenzlinie nicht überschreiten, empfiehlt er sie der freundlichen Duldung eines Publikums, welches sich in gleichen Gesinnungen und Gewohnheiten nur allzu behaglich fühlt. Er teilt bei aller Kritik der von ihm geschilderten und vertretenen Gesellschaft bald offen und bald geheim ihre Instinkte und Forderungen: auch ihm ist der Reichtum, wo nicht Vorbedingung, so doch Schlußstein jeden Glücks; auch er hält im Grund jeden, der sein Glück nicht in der einen oder andern Weise zu machen versteht, für einen Tölpel, eine Regel, für die er als Ausnahme allenfalls nur ein braves Soldatenherz gelten lassen will. Auch wenn er den Puff und die schlechte Kameraderie an den satirischen Pranger stellt, läßt er deutlich durchblicken, daß es ohne dergleichen Schwindel in dieser vortrefflichen Welt nicht abgehe, und daß es sich nur darum handle, einiges persönliche Wohlwollen und einige anständige Gesinnungen mit den notwendigen Mitteln zum Durchdringen zu verbinden. Jener Cynismus, dessen Träger, um nicht die Betrogenen zu sein, lie-

der selbst betrügen, der nachher beinahe die ganze französische Litteratur des zweiten Kaiserreichs durchsetzte, wirft seine Schatten in Scribes immerhin noch anmutigen Stücken vorauf. Das Schlimmste aber ist, daß Scribe von der Existenz einer völlig andern Welt neben der von ihm geschilderten, von dem Vorhandensein andrer Empfindungen und Leidenschaften, andrer Lebensforderungen und Pflichtbegriffe kaum eine Ahnung zu haben scheint, daß er nicht nur die ungeheure Tragik, die aus den Konflikten seiner Welt mit jener andern hervorgeht, gestützt auf das Recht des Komödiendichters, ignoriert, sondern sie hinwegspottet, sie dem Gelächter derjenigen preisgibt, welche überzeugt sind, daß im Grund jedermann sich nur „amüsieren“ wolle und alles Streben auf dieses Amüsement hinauslaufe. Unter der Herrschaft dieser Auffassung vermochte Scribe auch seine historischen Lustspiele zu schreiben, in denen er den Anteil der Intrige, der Bagatellmotive, der persönlichen Launen an den großen weltgeschichtlichen Begebenheiten mit unleugbarem Geist, großer Kunst, wenn auch nicht eben menschlich und poetisch wahr in Szene setzt.

Zu den besten gesellschaftlichen Lustspielen Scribes zählen: „Die Geldheirat“ („Le mariage d'argent“) mit den charakteristischen, wenn auch wenig erfreulichen Figuren des Dorbeval und des Obersten Poligoni, dann: „Die Kameraderie, oder die Glücksleiter“ („La camaraderie, ou la courte échelle“), ausgezeichnet durch die lebendige Beweglichkeit der einander gegenübergestellten Gruppen und die klare, sichere Durchführung der etwas komplizierten Intrige; ferner die in der Anlage und Gesellschaftsschilderung einigermaßen verwandten Komödien: „Der Puff“ („Le puff“) und „Die Verleumdung“ („La calomnie“), „Ein Fehler“ („Une faute“), „Die Großmutter“ („La grand'mère“). Zwischen diesen eigentlichen Lustspielen gingen noch solche drein, welche die ganze harmlose Fröhlichkeit des Vaudevilles entwickeln, wie beispielsweise: „Genoveva“ („Geneviève“), „Das salische Gesetz“ („La loi salique“), „Meister Johann, oder die Hofkomödie“ („Maître Jean, ou la comédie à la cour“). Dafür bildet eine andre Gruppe Scribescher Komödien den Übergang zu jenem modernen Drama der Franzosen, welches die ernstesten Konflikte ohne tragischen Schluß und mit einer gewissen lustspielmäßigen Leichtigkeit behandelt, und gerade dieser Gattung gehören mehrere seiner besten

Stücke an, so: „Die geheime Leidenschaft" („La passion secrète"), eins der ersten Dramen, in denen die verhängnisvollen Folgen des in der Gesellschaft eben einreißenden Börsenspiels dargestellt wurden, und „Eine Kette" („Une chaîne"), von allen Beurteilern für eins der bestmotivierten, sorgfältigst ausgeführten Stücke des Dichters von jeher erklärt. Die „Kette" ist eins jener echt französischen Liebesverhältnisse, welche dadurch entstehen, daß sich die Frauen der großen Gesellschaft als Göttinnen junger Talente fühlen und am Ende für ihre Beschützten ein leidenschaftliches Interesse fassen. In diesem Fall aber empfindet der Held Emeric Gewissensbisse, den vertrauenden Gemahl der ihm ergebenen Dame zu betrügen, und so faßt er den Entschluß, auf sein eigentliches „Glück" zu verzichten und zum Ersatz dafür eine anmutige und reiche Kousine aus der Provinz zu heiraten, die freilich nicht entfernt mit der stolzen und großherzigen Louise verglichen werden kann. Unter heftigen Kämpfen erfolgt der Bruch, Frau Louise findet in der Erbitterung, sich verschmäht zu sehen, und der leisen Verachtung, die sie für Emerics Bedenken hegt, ihren ganzen Stolz wieder und wird fortan keiner zweiten Versuchung durch einen jungen Musiker erliegen; Emeric aber wandelt auf dem Weg der Pflicht und des Erfolgs weiter. Das Stück ist voller Leben, Geist, Feuer, zugleich eine der treuesten und doch anmutendsten Spiegelungen französischer Sitte und Anschauung.

Schon für seine Lustspiele aus der heimischen Gesellschaft wählt Scribe gelegentlich einen bestimmten historischen Hintergrund. Die Trilogie „Vor, während und nachher", nämlich vor, während und nach der Revolution, enthält sehr drastische Bilder der Wandlungen, welche die große Umwälzung in der Gesellschaft des Landes hervorgebracht hat, und obschon die drei Stücke: „Vor", „Während", „Nachher" mit ihren ergötzlichen komischen Figuren ersichtlich für die leichteste Unterhaltung komponiert sind, enthalten sie nichtsdestoweniger viel Lebenswahrheit und guten Blick für die Färbung, welche die großen Ereignisse den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten im kleinen gegeben haben. Die eigentlich historischen Komödien, namentlich diejenigen, welche nicht auf französischem Boden spielen, nehmen es mit dem historischen Kolorit nicht genauer als mit der Geschichte selbst. In ihnen handelt es sich hauptsächlich um die spannendste Inszenesetzung einer mehr oder min-

der geistreich erfundenen Intrige, bei der nach Sainte-Beuves Worte „die historische Wahrheit gleich Null ist", die indes, was für den Poeten doch immer die Hauptsache bleibt, an und für sich aufs lebendigste fesselt und dem Zuschauer und Hörer die vollste Teilnahme für die Schicksale der leicht, aber sicher charakterisierten Persönlichkeiten einflößt. Daß die Drähte, an denen die ganze Handlung gelenkt wird, dem Auge allzu sichtbar werden, hat doch dem Erfolg keinen Eintrag gethan; Scribe wußte gut genug, daß sein Publikum, solange er es unterhielt, nie nach Natur oder Kunst im höchsten Sinn des Worts fragen werde. Schon das älteste historische Lustspiel dieser Art: „Bertrand und Raton, oder die Verschwörungskunst" („Bertrand et Raton, ou l'art de conspirer"), ward eins der wirksamsten und beliebtesten Stücke des Schriftstellers überhaupt. In der Gegenüberstellung des gewiegten diplomatischen Intriganten Rantzau und des vom politischen Ehrgeiz ergriffenen Seidenhändlers Raton Burkenstaff entwickelt er jenes fesselnde Spiel und Gegenspiel, jene quellende Situationskomik, in welcher ihn keiner seiner Rivalen erreichte. An die geschichtliche Thatsache, daß im Hintergrund dieser fröhlichen Verschwörung mit so ergötzlichem Ausgang für die Verschwörer doch das Schafott Struensees und der Kerker der Königin Mathilde stehen, darf der Hörer sich freilich nicht erinnern; die Heiterkeit, auf welche das Stück abzielt, würde einen bittern Beigeschmack erhalten. Als das vollendetste Werk Scribes im Genre des historischen Intrigenlustspiels gilt mit vollem Recht „Ein Glas Wasser, oder Ursachen und Wirkungen" („Le verre d'eau, ou les effets et les causes"), in dem der historische Stoff ihm besonders günstig lag. Der Kampf der Palastintrigen in den letzten Regierungsjahren der Königin Anna von England gab Scribe zu einer seiner hübschesten und lebendigsten Erfindungen Anlaß, die sich den Franzosen noch besonders dadurch empfahl, daß die geistreiche Kühnheit und Schlauheit Bolingbrokes zu gunsten Frankreichs und des von Frankreich gewünschten Friedens siegt. Die Charakteristik ist auch hier nicht tiefer als in Scribes Komödien überhaupt, aber sehr frisch und lebendig und im Äußerlichen der Charaktere von geistvoller Schärfe. In spätern Stücken dieser Art that Scribe, namentlich mit Legouvé als Mitarbeiter zur Seite, gleichfalls einige Schritte nach dem ernsten Drama hin. Zwar „Der Damen-

krieg" („Bataille des dames"), „Die Erzählungen der Königin von Navarra" und „Feenhände" („Les doigts de fée") glänzten durch alle die bewegliche Leichtigkeit und spielende Anmut, welche die eigentümlichen Vorzüge Scribes waren. Aber das Drama „Adrienne Lecouvreur", welches für die Rachel geschrieben und von derselben mit glänzendem Erfolg dargestellt wurde, war eine Boulevardtragödie, wie es je eine gegeben. Scribe klagte während seiner spätern Lebensjahre unablässig, daß die heitere Haltung und Wirkung der Komödie mehr und mehr verschwinde; aber schließlich vermochte er dem Zug zu pathologischen Darstellungen, der fast die gesamte neuere französische Litteratur beherrscht, nicht länger zu widerstehen. „Adrienne Lecouvreur" bezeichnet eine äußerste Spitze der Scribeschen Thätigkeit, wie die Farcen: „Bär und Pascha" („L'ours et le pacha"), „Fräulein und Frau" („La demoiselle et la dame") eine andre; der Schwerpunkt aber dieser Thätigkeit liegt in der Mitte.

Eine sehr einflußreiche Stellung nahm Scribe als der berühmteste und gesuchteste Operndichter seiner Zeit ein. Und zwar beherrschte er zu gleicher Zeit die Bühne der echt nationalen Opéra comique und die der emporstrebenden Grand' opéra, die Texte der hervorragendsten in Paris entstandenen Opern eines ganzen Menschenalters gingen aus seiner Feder hervor. Die Sicherheit seiner Technik, die beinahe untrügliche Kenntnis des äußern Bühneneffekts, die Leichtigkeit seiner Verse empfahlen ihn allen Komponisten, und es kam dahin, daß der Erfolg einer Oper, noch ganz abgesehen vom Wert und Unwert der Musik, in erster Linie davon abhing, ob Scribe das Libretto derselben geschrieben habe oder nicht. Wie im 17. Jahrhundert die französische Oper nicht ohne Quinault, die Oper der Kaiserzeit nicht ohne Jouy gedacht werden konnte, so und noch viel enger war Scribe mit der Geschichte der Oper des 19. Jahrhunderts verknüpft. Die Dichtungen zu den Opern Boieldieus: „Die weiße Dame" („La dame blanche"), Aubers: „Fra Diavolo", „Der Schnee" („La neige"), „Der Maurer und der Schlosser" („Le maçon et le serrurier"), „Der schwarze Domino" („Le domino noir"), „Die Stumme von Portici" („La muette de Portici"), A. Adams: „Der Postillon von Lonjumeau" und „Der Brauer von Preston", Meyerbeers: „Robert der Teufel" („Robert le

diable"), „Die Hugenotten", „Der Prophet", „Der Nordstern" („L'étoile du Nord"), Halévys: „Die Jüdin" („La juive"), „Guido und Ginevra", um aus der großen Zahl nur die berühmtesten zu nennen, waren seine Arbeit. Wohl bediente er sich auch bei seinen Operndichtungen fremder Mitarbeit, behauptete aber den Ruf des „unfehlbaren" Librettisten, ohne dessen Namen die Operndirektionen jeder Novität von vornherein mit Zagen gegenüberstanden.

Auch als Erzähler ist Scribe aufgetreten, doch fallen seine Romane und Novellen, die vereinzelte Versuche blieben, und von denen es genügt, an die Romane: „Moritz" („Maurice", Paris 1845) und „Jung-Deutschland, oder die Augen meiner Tante" („Jeune Allemagne, ou les yeux de ma tante", ebendas. 1857) zu erinnern, bei Beurteilung der ungeheuern und erfolgreichen Massenproduktion dieses Schriftstellers nicht ins Gewicht. Seine Beherrschung der französischen Bühne hatte die Folge, daß ein Menschenalter hindurch die Lustspieldichter sich der Weise Scribes anschlossen und aufs höchste mit ihm wetteiferten, und es war kaum übertrieben, wenn noch in den fünfziger Jahren Julian Schmidt urteilte: „In den Formen und Stoffen Scribes bewegen sich sämtliche Lustspieldichter des heutigen Frankreich. Es sind sehr kräftige Talente darunter, aber keiner von ihnen bietet etwas Neues, und die Kritik müßte sich beständig wiederholen." („Geschichte der französischen Litteratur", Bd. 1, S. 164.)

Als der bedeutendste und Scribe im Geist verwandteste Poet galt unter der großen Zahl der Mitarbeiter und Nachfolger Jean François Alfred Bayard. Geboren am 17. März 1796 zu Charolles, studierte Bayard gleich Scribe in Paris die Rechte und wandte sich dann der Litteratur, zuerst der Vaudeville- und nachmals der Lustspielfabrikation, zu. Als Mitarbeiter und später als Verwandter Scribes (er heiratete eine Nichte desselben) teilte er einigermaßen das Glück seines poetisch-industriellen Vorbilds, war längere Jahre an der Direktion des Théâtre des Variétés beteiligt und starb am 20. Februar 1853 zu Paris, nachdem er die Anzahl seiner Stücke gleichfalls auf zweihundert gebracht hatte. Sein von Scribe herausgegebenes „Theater" („Théâtre de F. A. Bayard", Paris 1855—59) enthält nur eine Auswahl aus seinen Dramen, Lustspielen, Vaudevilles und Operntexten. Die erfolgreichsten Bayardschen

Werke waren: „Die Perle der Ehemänner“ („La perle des maris“), „Zwei geben ein Paar“ („Les deux font la paire“), „Adele von Senanges“, „Der Gassenjunge von Paris“ („Le gamin de Paris“), „Der Vater der Debütantin“ („Le père de la débutante“), „Die ersten Waffen Richelieus“ („Les premières armes de Richelieu“), „Der Ehemann auf Probe“ („Le mari à l'essai“), „Er geht aufs Land“ („Le mari à la campagne“); auch der Text zu Donizettis Oper „Die Tochter des Regiments“ trug seinen Namen durch ganz Europa.

Nächst Bayard erscheint der Name Mélesville am meisten in Verbindung mit dem Namen Scribes. Dieser Autorname gehörte dem Schriftsteller Anne Honoré Joseph Duveyrier an, geboren am 13. November 1787 zu Paris, gestorben daselbst am 21. November 1865. Ursprünglich Jurist und gewandter Advokat, widmete er sich seit 1814 seinen dramatischen Versuchen und lieferte Scribe die Unterlagen zu vielen erfolgreichen Vaudevilles, Lustspielen und Operntexten. Von seinen allein geschriebenen Stücken erfreuten sich „Der Onkel als Rival“ („L'oncle rival“), „Michel Perrin“, „Sie ist wahnsinnig“ („Elle est folle“) und „Der Chevalier von Saint-Georges“ des andauerndsten Beifalls; von seinen selbständigen Operndichtungen erhielt sich „Zampa“ durch Hérolds Musik auf den Bühnen.

Von den jüngern Autoren, welche sich Scribe anschlossen, sein Glück und seine Art zum Vorbild nahmen, ragten die meisten schon in die nächste Periode der französischen Litteratur, in die des zweiten Kaiserreichs, hinüber. Dies gilt bereits von Eugène Marie Labiche, welcher am 15. Mai 1815 zu Paris geboren ist. Nachdem auch er seine Laufbahn als Rechtsstudent begonnen hatte und zur Litteratur übergegangen war, begann er schon in früher Jugend (Mitte der dreißiger Jahre), Novellen in den kleinern Pariser Blättern zu veröffentlichen, und schrieb 1838 die lustige Farce „Herr von Coyllin, oder der überhöfliche Mann“ („Monsieur de Coyllin, ou l'homme infiniment poli“). In rascher Folge entstand eine ganze Reihe von Lustspielen, die in ihrer bewegten, aber unwahrscheinlichen komischen Handlung und in ihrer übertriebenen Charakteristik schon mehr Schwänke waren, unter ihnen: „Zwei vortreffliche Väter!“ („Deux papas très-biens“), „Faisette“, „Ma-

dame Larifla", „Eine Frau, die ihre Strumpfbänder verliert" („Une femme, qui perd ses jarettières"), „Edgar und seine Bonne" („Edgar et sa bonne"), „Schaffen Sie Ihre Tochter weg" („Otez votre fille, s'il vous plaît"), „Die Reise des Herrn Perrichon" („Le voyage de M. Perrichon"), „Sand in die Augen!" („Le poudre aux yeux"), „Die Robbe" („La cagnotte"), „Ein Mann, der die Landkutsche verfehlt" („L'homme, qui manque le coche"), „Ein Schritt zum Verbrechen" („Un pied dans le crime"), „Die Wahl eines Schwiegersohns" („La choix d'un gendre") und andre, bei denen schon der Titel die Keckheit und gelegentliche Frivolität des Inhalts verrät.

Die Dramenfabrikation von Paris nahm während der dreißiger und vierziger Jahre beständig größere Dimensionen an, die wachsende Zahl der Theater und das von Scribe begründete Mitarbeitersystem begünstigten das Entstehen von Hunderten und aber Hunderten von Vaudevilles, Komödien und Tendenzschauspielen, welche selbst im Fall guten Erfolgs am Tag nach ihrer letzten Aufführung aus dem Gedächtnis des Publikums und aus der Litteratur verschwanden. Der ungeheure Verbrauch dramatischer Ware erzeugte ein fieberhaft gesteigertes Angebot und in gewissem Sinn eine Rückführung der dramatischen Dichtung zu ihren Anfängen. Von der Improvisationskomödie, deren Gestaltung zu drei Vierteln in der Hand der Darsteller lag, war das regelmäßige Schauspiel, das neben der theatralischen litterarische Geltung beanspruchte, ausgegangen. Mit den industriellen Produktionen, welche den Darstellern auf den Leib geschrieben wurden, in die sich ein Vierteldutzend und mehr Mitarbeiter teilten, und über deren letzte Gestalt eine bühnenkundige Hand souverän verfügte, näherte sich in völlig veränderter Zeit die dramatische Poesie der theatralischen Stegreifdichtung wieder.

---

4) Paul de Kock und der „leichte" Roman.

In Scribes Massenproduktion erschienen der eigentümliche Lebensgehalt und die Gärung der Zeit in bemerkenswerter Weise abgeschwächt, der Unterhaltung aufgeopfert oder für sie verwendet. Daß von dem Niveau, auf welchem Scribe, seine Mit-

arbeiter und Nachahmer durchschnittlich standen, noch ein bedeutender Schritt nach abwärts möglich sei, erwiesen die massenhaft entstehenden und massenhaft verbreiteten Werke eines Schriftstellers wie Charles Paul de Kock, dessen Romane und Vaudevilles über ein Menschenalter hindurch von allen Liebhabern „leichter" Lektüre sämtlichen litterarischen Erzeugnissen der Zeit weit vorgezogen wurden. Die äußern Lebensumstände dieses industriösen Schriftstellers gewähren kein besonderes Interesse; er war als Sohn eines während der Revolution hingerichteten Bankiers am 21. Mai 1794 zu Passy bei Paris geboren, widmete sich dem väterlichen Beruf und trat als Lehrling in ein Pariser Bankgeschäft ein. Aber schon in seinem siebzehnten Lebensjahr versuchte er sich mit dem kleinen Roman „Das Kind meiner Frau" und einigen Chansons als Schriftsteller und erachtete sein Talent als ausgiebig genug, um sein Leben darauf zu stellen. Von da an bis zu seinem in hohem Alter am 29. August 1871 zu Paris erfolgten Tod widmete sich de Kock lediglich seinen litterarischen Arbeiten. Er erwarb sehr früh und behauptete sehr lange jene Art der Berühmtheit, welche seiner Zeit Retif de la Bretonne, Pigault-Lebrun und andre Schriftsteller besessen, die ihm zum Muster dienten. Als Chansonnier und poetischer Erzähler in den Sammlungen seiner „Gesänge" („Chansons", Paris 1829 und 1864) und seiner „Geschichten in Versen" („Contes en vers", ebendas. 1824) ziemlich bedeutungslos, entfaltete er seine Gabe scharfer und beweglich-lebendiger Beobachtung des platten Alltagslebens hauptsächlich als Romanschriftsteller und Vaudevillist. Eine ungezählte Reihe leicht humoristischer Bühnenstücke und mehrere Hundert Bände Romane bezeugten die unermüdliche Thätigkeit des Autors. Der Gesamtgeist de Kocks hatte mit dem pessimistisch gestimmten Realismus seiner höher stehenden Zeitgenossen und einer spätern Entwickelung der französischen Litteratur nichts gemeinsam. Es ist der Realismus des leichtlebigen und leichtfertigen Franzosen, welcher das Leben als ein Fest ansieht, eine gewisse Art der Fröhlichkeit und des Genusses als unerläßlich erachtet und alles darüber Hinausgehende entweder für eine Heuchelei oder doch für einen überflüssigen Gefühls- und Arbeitsluxus ansieht. Er kann gelegentlich um der Überraschung willen rührende oder doch sehr ernsthafte Szenen darstellen, aber er läßt seine Personen wie seine Leser alsbald wieder zu dem

übergehen, was ihm die Hauptsache ist: zu der lärmenden Lustigkeit der Schenkstuben, der Tanzplätze und zu den Abwechselungen des leichten Lebensgenusses, den er mit nie versagender Virtuosität zu schildern weiß. Die Charakteristik bei ihm kann nur da als treffend angesehen werden, wo sie sich auf die allerplattesten Naturen beschränkt. Die Frauen und Mädchen von kokett-sinnlicher, durch kein feineres Empfinden, keine warme Leidenschaft geadelter Natur, die jungen Lebemänner, deren Bildung über die des Weinreisenden nicht hinausgeht, die spitzbübischen Bedienten der alten Komödie, die alten Wüstlinge, die ihren Umgebungen zur Ausbeutung und zum Gelächter dienen, die Galgenschwengel, die sich durch das Leben gleichsam durchschwindeln, sind von großer Treue; von ihnen gilt, was die französische Kritik allzu panegyrisch von de Kocks Gestalten überhaupt rühmt: „Man ist ihnen gestern auf der Straße begegnet oder wird ihnen morgen begegnen". Was höher steht, bleibt dem Verständnis wie der Sympathie Paul de Kocks fremd; in seiner ganzen Welt ist weder eine Ahnung von Pflicht noch von sittlicher Kultur, von tiefern Gefühlen oder Lebenskonflikten vorhanden. Der Vortrag entspricht dem Inhalt durchaus, die Naivität und Zwanglosigkeit, mit welchen der Schriftsteller die widrigsten Dinge und skandalösesten Vorgänge fröhlich erzählt, beruhen durchaus auf der Überzeugung, daß man das Leben weder anders anschauen, noch anders erzählen könne. Die Sprache de Kocks ist demgemäß von höchster Nachlässigkeit, er verachtet die korrekte Eleganz des klassischen Stils ebenso wie den malenden Stil der Romantik, er zieht dagegen alle Zufälligkeiten des Pariser Klatsch- und Kneipenjargons in seine Darstellung herein und gewinnt damit charakteristische Ausdrücke und den ungekünstelten Fluß, welchen die Kritiker des „bon sens" bewunderten. Von einer Entwickelung kann bei Talenten gleich dem Paul de Kocks kaum die Rede sein, höchstens läßt sich sagen, daß die ältern Romane etwas frischer, rotwangiger und in ihrer Laxheit harmloser sind als die spätern. Aus der großen Zahl dieser Romane nennen wir: „Das Kind meiner Frau" („L'enfant de ma femme", Paris 1812), „Georgette, oder die Nichte des Gerichtsschreibers" („Georgette, ou la nièce du tabellion", ebendas. 1820), „Ein guter Kerl" („Un bon garçon", ebendas. 1821), „Gustav, oder ein schlimmer Geselle" („Gustave, ou le mauvais sujet", ebendas. 1821), „Der Bar-

bier von Paris“ („Le barbier de Paris“, ebendas. 1826), „Das Milchmädchen von Montfermeil“ („La laitière de Monfermeil“, ebendas. 1828), „Frau, Ehemann und Liebhaber“ („La femme, le mari et l'amant“, ebendas. 1829), „Der Hahnrei“ („Le cocu“, ebendas. 1831), „Die Jungfrau von Belleville“ („La pucelle de Belleville“, ebendas. 1834), „Pariser Sitten“ („Mœurs parisiennes“, ebendas. 1837), „Der Mann mit den drei Hosen“ („L'homme aux trois culottes“, ebendas. 1840). Unter den spätern Romanen zeichnen sich „Der Millionär“ (Paris 1857) und „Die Ladenfräulein“ („Les demoiselles de magasin“, ebendas. 1863) durch verhältnismäßig bessere Erfindungen und lebendigere Charakteristik aus. Gewiß bleibt, daß die große Menge der spätern Erzählungen wie der entsprechenden Bühnenstücke de Kocks die klägliche Nichtigkeit dieser Art Produktion noch viel augenfälliger zeigen als die frühern.

Für das Ausland war auch dieser Schriftsteller eine maßgebende Größe. Die Bewunderung, welche ursprünglich den wahrhaft glänzenden Erscheinungen der französischen Litteratur des Zeitraums gegolten hatte, ging unwillkürlich auf alle Pariser Schöpfungen wie auf die litterarischen Fabrikate über, die aus dem Medina des liberalen Zeitgeistes stammten. Der Glorienschein, welcher die französischen Zustände und Bestrebungen seit 1830 für einen großen Teil Europas umstrahlte, fiel auch über Erscheinungen, welche mit dem neuen Geist Frankreichs nicht das mindeste zu schaffen hatten. Die lange zurückgetretene Vorliebe für alles, was französisch war, für die unter allen Wandlungen bewahrte Leichtigkeit der Sitten und das Lebensbehagen kam einem Paul de Kock, der in Frankreich selbst weder als salon- noch als kritikfähig galt, im gesamten Europa zu gute; die italienischen, spanischen, englischen und vor allen die deutschen Übersetzungen seiner „Werke“ jagten sich, und da auch Paul de Kock nicht verfehlte, „Schule“ zu machen, so wurden die Romane seines Sohns Henri de Kock, die Arbeiten Henri Monniers (der übrigens bei aller Lust am Platten, sogenannt Populären geistreicher und formvoller war als Paul de Kock) und zahllose andre, heute bereits wieder verschollene Produkte gleichfalls übertragen und gepriesen.

Hundertsiebenundsechzigstes Kapitel.

Die Schule des „bon sens".

Der Anlauf, den die romantische Schule in Frankreich und die aus ihr hervorgehende moderne Litteratur genommen hatten, war zu stürmisch und gewaltsam gewesen, um nicht selbst in dieser vorwärts drängenden, bewegten und gärenden Periode Widerstände zu finden und eine Reaktion hervorzurufen. Je heftiger und bitterer die Wortführer des Romantismus und jene der leidenschaftlichen und tendenziösen Poesie die französische Poesie des Zeitalters Ludwigs XIV. verurteilt und ihr allen Wert für die Gegenwart abgesprochen hatten, um so naturgemäßer regte sich der Widerspruch gegen solche Einseitigkeit. Wenn ein Théophile Gautier höhnend erklärte: „Ich glaube wohl, daß die Autoren des 17. Jahrhunderts genug Worte für das hatten, was sie ihrerseits besaßen. Sie wußten nichts, wenig Latein und kein Griechisch! Kein Wort von Kunst, denn sie nannten Raffael den Mignard seiner Zeit; kein Wort von Geschichte, kein Wort von Archäologie, kein Wort von Natur!" (Emile Bergeret, „Théophile Gautier", Paris 1879, S. VIII), so lehnte sich das Bewußtsein aller dagegen auf, die aus Racine und Molière tausend Offenbarungen über das Wesen der menschlichen Natur und des Herzens empfangen hatten. Wenn die neueste französische Dichtung, namentlich in den Massenproduktionen der tendenziösen und „naiven" Industriellen der Litteratur, mehr und mehr dem Überreizten, Unnatürlichen oder schlechthin Greuelvollen huldigte, so „machten Verstand und Sitte ihre Rechte geltend, mehr noch der im Grund nüchterne Sinn des Franzosen für Wahrscheinlichkeit; man war der edlen Galeerensklaven müde und begann die düstern Byronsgestalten nachgerade doch noch unwahrscheinlicher zu finden als die allgemeinsten Römer der Klassik; der tiefe Welt-

schmerz, mit dem so viele kranke Seelen prunkten, begann denn doch gar zu unmotiviert und überdies etwas eintönig zu erscheinen; gegen die Theorie der Inhaltlosigkeit empörte sich jeder natürliche Instinkt, der alte, nie erstorbene Sinn für Maß erwachte wieder, und besondere scheinbar zufällige Umstände begünstigten die plötzliche Reaktion des Geschmacks im Beginn der vierziger Jahre.“ (Hillebrand, „Geschichte Frankreichs“, Bd. 2, S. 85.)

Was der Geschichtschreiber hier in kurzen Worten zusammenfaßt, war in Wahrheit ein von wenigen und keineswegs hervorragenden Talenten unternommener Anlauf, zu einem Neuklassizismus zu gelangen, von dem man wähnte, daß er der großen Dichtung des 17. Jahrhunderts näher stehen werde als der Pseudoklassizismus des Kaiserreichs. Der außerordentliche Erfolg von Ponsards „Lucretia“, welcher der offenkundigen Niederlage von Victor Hugos „Burggrafen“ auf dem Fuß folgte, gab für einen Augenblick die Zuversicht, daß das französische Publikum in der That geneigt sei, in die Formen wie in die Vorstellungsweise des Zeitalters Ludwigs XIV. zurückzukehren. So wie sich an unzweideutigen Zeichen kundgab, daß trotz der Triumphe, welche die größte Schauspielerin der Zeit, Rachel Félix, in den im Théâtre français neubelebten Tragödien Racines feierte, die Wiederaufnahme der antiken Stoffe keine dauernde Wirkung finden werde, so lenkten die Vertreter des Neuklassizismus ein und erklärten nicht nur eine Widerspiegelung auch moderner Sitten und Zustände (die durch Molière ja zum vorhinein sanktioniert war), sondern auch eine gemäßigte Lokalfarbe, ein gewisses Maß von Stimmung für zulässig. Vorausgesetzt nur, daß die Verständigkeit, der altfranzösische nationale Instinkt für das „Wahre“, der Kern von Boileaus gesamter Kunsttheorie gewahrt bleibe, sei eine freiere Bewegung der modernen Litteratur wohl denkbar. Die gegenwärtig geübte Freiheit, die direkt zur Verwilderung führe, müsse von einer „Schule des gesunden Sinnes“ eingedämmt und der „Stil“, das erste und letzte Ideal französischen Schrifttums, zurückgewonnen werden.

In dem gesamten Räsonnement, mit welchem die Schule des „bon sens“ dem Publikum als die Erneuerin und Bewahrerin der großen und guten Tradition der französischen Litteratur dargestellt ward, lief Wahres und Falsches wunderlich durch-

einander. Daß jeder geniale Sturm und Drang einer innern Läuterung und äußern Klärung bedarf, daß die Generation von 1830 vielfach über die Schranken des gesunden Menschenverstands und des künstlerisch Schönen hinausgeschritten war, leuchtete um den Beginn der vierziger Jahre jedermann ein. Aber in de Mussets, George Sands, Mérimées, Balzacs und andrer besten Werken hatte bereits die Wendung zum Klassischen, zur künstlerischen Reife und jener Formgebung begonnen, in der das zeitlich Lebendige und Wirksame zum dauernd Lebendigen und Wirksamen wird. Die geforderte Läuterung konnte erfolgreich nur von den großen Begabungen ausgehen.

In der Schule des „bon sens“ aber ward ein Versuch gemacht, die kraftvollen und umfassenden durch die schwächlichen und begrenzten Talente abzulösen. Anmutige, zum Idyllischen und Sinnigen neigende Naturen oder gar vollständige Mittelmäßigkeiten, welche in der akademischen Korrektheit eine Stütze für die mangelnde Kraft, in der Verständigkeit einen Deckmantel für die Dürftigkeit ihrer Phantasie fanden, gaben sich dem Glauben hin, die Zukunft der französischen Litteratur bestimmen zu können. Je tiefer man die Mängel des herrschenden genialen Poetengeschlechts empfand, um so klarer mußte man bald erkennen, daß durch solche Naturen, wie die Gegenfüßler der modernen Titanen waren, keine Abhilfe gewonnen werde. Die Schule des „bon sens“ stellte sich bald genug als eine Gruppe von Schriftstellern heraus, aus der einige sehr erfreuliche, aber keine mächtigen und in irgend einem Sinn epochemachenden Werke hervorgingen.

Der Dichter, mit dessen Auftreten die neue Schule begann, obschon man ihr einige ältere Schriftsteller wohlwollend hinzurechnete, war François Ponsard, geboren am 1. Juni 1814 zu Vienne im Isèredepartement. Er hatte in Lyon und Paris die Rechte studiert und war nach seiner Heimatstadt zurückgegangen, wo er sich als Advokat niederließ. Von hier aus kam er 1843 mit seiner Tragödie „Lucretia“ nach Paris und widmete sich nach den außerordentlichen Erfolgen derselben der Litteratur. Im Jahr 1853 ward er Bibliothekar des Senats, legte aber diese Stelle infolge von Zwistigkeiten bald wieder nieder und widmete sich ausschließlich seinen poetischen Arbeiten. Er starb zu Paris am 7. Juli 1867; das Drama „Galilei“, dessen Erfolg wieder ein wärmerer und lebhafterer gewesen war, blieb seine

letzte Leistung. Ponsards dramatische Werke, namentlich die tragischen, belegen hinlänglich, daß dem Dichter ein frisch gestaltendes und jenes rhetorisch-poetische Talent innewohnte, welches in Frankreich immer wieder zur Geltung gelangt, daß er aber keineswegs eine schöpferische Natur im größten Sinn des Worts war. Auf dem Hintergrund der Abenteuerlichkeiten und Ungeheuerlichkeiten von Victor Hugos „Marie Tudor" und „Burggrafen" mußte die Einfachheit und Klarheit der Handlung, die verständige Charakteristik in der Erstlingstragödie: „Lucretia" („Lucrèce", Paris 1843), unfehlbar wirken. Der Enthusiasmus, welchen es erregte, daß es einem jungen Poeten gelang, dem tausendmal behandelten Stoff einige neue Momente abzugewinnen, in die geschlossene Form der klassischen „tragédie" einige von den Stimmungswirkungen des „Dramas" hineinzutragen und den französischen Alexandriner, der eben für abgebraucht und überlebt gegolten hatte (obschon doch selbst Victor Hugo seiner nicht entraten konnte), mit einer gewissen Frische zu behandeln, gab dem Dichter eine Stellung, der er nicht gewachsen war. Als einziger „Klassiker" des Jahrhunderts den Musset, Victor Hugo, George Sand, Mérimée und Balzac gegenübergestellt, rang Ponsard umsonst, die stolze und unbestrittene Höhe eines Racine zu erklimmen. Der Einsicht, daß auch Racine im Zeitalter Ludwig Philipps anders gedichtet haben würde als in dem Ludwigs XIV., verschloß er sich nicht. Seine nächsten Stoffwahlen: „Agnes von Meran" („Agnès de Méranie", Paris 1846) und „Charlotte Corday" (ebendas. 1850), erwiesen, daß er selbst an der ausschließlichen Berechtigung der antiken Stoffe zweifelte, obschon er im „Odysseus"[1] („Ulysse", ebendas. 1852) und in dem kleinen, anmutig bewegten Lustspiel „Horaz und Lydia" zu diesem traditionellen Hintergrund des französischen Dramas zurückgriff. Empfindlich war das Schwanken im Stil, dem Ponsard auf seinem Weg unterlag. Er wagte dem Beispiel der Klassiker nicht ganz zu folgen und sich völlig gleichgültig gegen die Besonderheit seiner Stoffe, gegen historische Stimmung und Lokalkolorit zu verhalten, sich lediglich auf die rhetorische Wiedergabe der rein menschlichen Leidenschaft und Empfindung zu beschränken; aber seine Ver-

[1] Deutsch: „Odysseus", übertragen von Ad. Böttger (Leipzig 1853).

suche, den poetischen Gewinn, den die Romantiker und die Modernen gemacht, in das alte Stilprinzip aufzunehmen, blieben matt, schwächlich und wirkungslos. Schließlich näherte sich Ponsard selbst in einer Weise der neuen Schule, daß der Parteiname der „Ponsardisten" im Grund sinnlos ward. Unter seinen spätern Dramen errangen die beiden Lustspiele: „Geld und Ehre" („L'honneur et l'argent", Paris 1853) und „Die Börse" („La bourse", ebendas. 1856) große Erfolge. In der Form der alten Komödie, soviel es der Stoff zuließ, angenähert, gaben sie die scharfen und unversöhnlichen Gegensätze, die tiefreichenden Konflikte des modernen Lebens mit mehr Kühnheit und lebendigerer Charakteristik wieder, als Ponsard bis dahin gezeigt. Die argen Sitten des zweiten Kaiserreichs fanden an ihm einen satirischen Darsteller. Mit den Dramen: „Der verliebte Löwe" („Le lion amoureux", Paris 1866) und „Galilei" (1867) kehrte der Dichter nochmals zum ernsten Drama zurück. Im „Galilei" suchte er der Katastrophe im Leben des großen Florentiner Gelehrten ein poetisch wirksames Motiv dadurch zu geben, daß er den Widerruf aus Liebe zu einer Tochter Galileis geschehen läßt. Das Drama bezeichnet noch einmal die Grenze von Ponsards Talent, die zu Grunde liegende Anschauung ist maßvoll und verständig, die Zeichnung der Charaktere entbehrt nicht einer gewissen Sicherheit, die Rhetorik erhebt sich stellenweise zum Ausdruck wirklicher Empfindung und innern Lebens, zum echt poetischen, anschaulichen Bilde; doch mit alledem fehlt der individuelle Hauch, jene Eigenart, nach welcher eben nur dieser Dichter nur dies Werk zu schaffen vermag. Das Gedicht „Homer" (1852) ist nur eine poetische Studie ohne Schwung der Phantasie und ohne die energische Plastik des Ausdrucks, welche gelegentlich den Mangel an Phantasie ersetzen mag.

Höher als Ponsard schwang sich Emile Augier, gleich Ponsard der Schule des „bon sens" hinzugerechnet, aber um vieles beweglicher, lebendiger und vielseitiger als der Dichter der „Lucretia". Augier wurde am 17. September 1820 zu Valence geboren, widmete sich in Paris den Rechtsstudien und arbeitete wirklich einige Jahre hindurch im Büreau eines Notars. Nach der Aufführung seines Dramas „Der Gifttrank" im Odéontheater widmete er sich ausschließlich seinen litterarischen Arbeiten, ward 1857 Mitglied der französischen Akademie und

gehörte während des zweiten Kaiserreichs zu den hervorragendsten, gefeiertsten und maßgebendsten Schriftstellern.

Abgesehen von einer Sammlung „Gedichte“ („Poésies“, Paris 1856), hat Augier seine poetische Kraft hauptsächlich auf das Drama konzentriert. Er begann durchaus als Geistesverwandter Ponsards, aber der Gegensatz zu der wüsten Wirtschaft und den wilden Sitten des zweiten Kaiserreichs weckte in ihm Kräfte, welche seine ersten Dichtungen kaum ahnen ließen, und gesellte ihn den besten neuern Poeten Frankreichs hinzu. Von den Erstlingswerken ist „Der Gifttrank“ („La cigue“, Paris 1844) der Weise Ponsards verwandt, ein Stoff aus dem Altertum, die Bekehrung eines durch Genuß zur Blasiertheit und Menschenfeindschaft gediehenen vornehmen Atheners durch die selbstlose Liebe und Hingebung einer jungen Sklavin, der mit Wärme und Frische und nicht ohne den Reiz eines feinen Kolorits behandelt war. Die Dramen: „Die Abenteuerin“ („L'aventurière“, Paris 1848) und „Gabriele“ (ebendas. 1849), letzteres von der Akademie preisgekrönt, auch die Schauspiele: „Diana“ (ebendas. 1852), „Philibert“ (ebendas. 1853) und als Spätling dieser Richtung „Paul Forestier“ (ebendas. 1868) zeigten sämtlich, daß der Dichter gewisse Vorzüge der Form, den klaren, durchsichtigen Aufbau der Handlung, den anmutigen Vers und den gewählten, edlen Ausdruck zunächst höher anschlug als das innere Leben und die zwingende Wahrheit seiner Menschengestalten. Indes waren die wilde Glücksjägerei, die rücksichtslose Genußsucht und die ganze Korruption des zweiten Kaiserreichs hereingebrochen. Der Dichter warf sich zunächst den verherrlichenden Kurtisanendramen des jüngern Dumas mit dem Schauspiel „Olympias Ehe“ („Le mariage d'Olympe“, Paris 1855) entgegen, einer energischen Darstellung der innern Unwahrscheinlichkeit, daß sich eine vom Laster ergriffene Natur wirklich über sich selbst erheben könne. Die Rehabilitation der Kurtisane Olympia durch eine Heirat ist nur eine Episode, ihr erneuter moralischer Zusammenbruch die Katastrophe des Stücks. Demnächst folgte in Gemeinschaft mit Jules Sandeau (s. S. 98) das vortreffliche und erfreuliche Lustspiel „Der Schwiegersohn des Herrn Poirier“. Einem tiefen und erschreckenden Einblick in die heillose Zerrüttung des Pariser Familienlebens entstammte das Schauspiel „Die armen Löwinnen“ („Les lionnes pauvres“, Paris 1858), einem nicht minder erschreckenden und

nicht minder wahren die Sittenkomödie „Die Schamlosen“ („Les effrontés“, ebendas. 1861), welche beide die zur Sitte gewordene Prostitution in der Ehe, den Ehebruch ohne Leidenschaft und nur aus Verlangen nach Glanz und Verschwendung, die letztere außerdem den frechen Mißbrauch der Presse durch die Börsenjobber bekämpften. Was diesen Dramen an Schönheit und lyrischem Zauber abging, ersetzten sie reichlich durch die Kühnheit und Energie der Charakteristik, die fortreißende Lebendigkeit der Handlung. Die Komödie „Giboyer Sohn“ („Le fils de Giboyer“, Paris 1862) nahm das Thema von der Korruption der Presse und dem unheilvollen Einfluß dieser Korruption mit einer ganz neuen Wendung wieder auf: nicht nur die großen Spekulanten, die Ausbeuter der gewinngierigen Leichtgläubigkeit des Publikums, sondern auch die Vertreter des angeblich höchsten Idealismus, die Priester und Freunde der Kirche, bedienen sich der feilen Presse. „Giboyer Sohn“ ward der „Tartuffe“ des zweiten Kaiserreichs, rief einen Sturm des Enthusiasmus wie der Entrüstung hervor und belegte besser als jedes andre Werk, wie weit Emile Augier seine Anfänge im Stil Ponsards hinter sich gelassen hatte. Auch alle folgenden Schauspiele des Dichters: „Meister Guérin“ („Maître Guérin“, Paris 1864), „Die Ansteckung“ („La contagion“, ebendas. 1866), „Löwen und Füchse“ („Les lions et les renards“, ebendas. 1869), „Jean de Thommeray“ (ebendas. 1873) und endlich „Die Fourchambault“ („Les Fourchambault“, ebendas. 1878), namentlich das letztere, welches in ergreifendster Weise die Rettung einer Familie durch den rücksichtslos ins Leben hinausgestoßenen und vergessenen natürlichen Sohn des Familienhaupts darstellt, enthalten bedeutende Momente, vorzüglich gezeichnete Charaktere; alle zeichnen sich durch sittlichen Ernst, Wahrheit und Tiefe der Empfindung, durch meisterhaften Dialog aus; die ganze Entwickelung Augiers, die den Ponsardisten unwiderstehlich zu einem kühnen, lebensvollen Realismus hinführte, schloß eine Widerlegung der beschränkenden akademischen Theorien ein, unter deren Einfluß der Dichter seine Laufbahn begonnen hatte.

Treuer als Augier blieb den Theorien des Neuklassizismus ein Dichter wie Joseph Autran. Geboren am 20. Juni 1813 zu Marseille, trat er schon im jugendlichen Alter (1835) mit der ersten Sammlung seiner Gedichte hervor, kam aber erst

spät, und nachdem er eine unerquickliche, mannigfach trübselige Jugend durchlebt, zu einiger Anerkennung. Eine reiche Erbschaft besserte in den ersten fünfziger Jahren seine äußere Lebenslage in unverhofft glänzender Weise; 1868 errang er das von allen französischen Poeten und Schriftstellern ersehnte Ziel, den Sitz in der Akademie. Abwechselnd lebte er in Paris und seiner Vaterstadt, in letzterer starb er am 6. März 1877. Seine „Werke" („Œuvres", Paris 1874—81) hatten nur beschränkte Verbreitung und Geltung gewonnen. Die größte Frische und das unmittelbarste Leben walten in den „Gesängen vom Meer" (erste Ausgabe 1835; „Poèmes de la mer", 1865), die aus unmittelbarer Anschauung stammen. Als echter Geistesverwandter Ponsards bewährte sich Autran in der Tragödie „Die Tochter des Äschylos" („La fille d'Eschyle", Paris 1848), welche die Akademie, ihren Traditionen getreu, mit dem großen Preis krönte. Unter den sonstigen Schöpfungen Autrans zeichnen sich das epische Gedicht „Milianah" (Paris 1852), „Der Cyklop" und „Die Sage von den Paladinen" („La légende des Paladins", ebendas. 1875) durch die formellen Vorzüge der lyrischen Dichtungen des Poeten, durch die Glätte der Verse und eine gewisse würdevolle Haltung, aus.

Auch Emile Souvestre, der als Roman- und Dramendichter einigemal glücklich war und eine ziemliche Fruchtbarkeit entwickelte, kann der Schule des „bon sens" hinzugerechnet werden. Geboren am 15. April 1806 zu Morlaix in der Bretagne, kam Souvestre, dreißig Jahre alt, nach Paris, um sein Glück als Schriftsteller zu versuchen; bald nach seinen ersten Erfolgen starb er am 5. Juli 1854. Seine besten Leistungen waren jene kleinen Idylle in Prosa, welche, wie: „Der Philosoph in der Dachstube"[1] („Un philosophe sous les toits", Paris 1850), „Am Kamin" („Au coin du feu", ebendas. 1851), „Unter der Laube" („Sous la tonnelle", ebendas. 1852), „Das Familientagebuch" („Le mémorial de famille", ebendas. 1854), das Glück der Beschränkung, kleiner Freuden in der Armut mit stark moralisierender Tendenz, in einfacher, dabei aber sichtlich sehr sorgfältig gefeilter Sprache darstellen. Diesen kleinen Idyllromanen war eine lange Reihe von Dramen und Erzählungen vorangegangen, welche alle durch eine gute Beobach-

[1] Deutsch von A. Diezmann (Leipzig 1851).

tungsgabe, einen Hauch warmer Empfindung beseelt waren, aber lebendige Phantasie und eigentliche Gestaltungskraft vermissen ließen. Wenn die maßvolle Art der Darstellung, die Sorgfalt und Sauberkeit, die natürliche Einfachheit seiner Sprache Souvestre der spezifisch verständigen Schule zuwiesen, so machten sich doch auch die Einflüsse der Zeit in der Absichtlichkeit geltend, mit der er in Dramen und Romanen die Tugenden der untern Klassen gegenüber den Lastern der Glückbegünstigten darstellte. Seine Lebensbilder waren nicht geradezu unwahr, aber tendenziös-einseitig. Von den zahlreichen von dieser Einseitigkeit erfüllten Werken Souvestres sei hier nur an das Schauspiel „Der Fabrikant"[1] (Paris 1840) und an die Romane: „Peter und Johann" („Pierre et Jean", ebendas. 1842) und „Verworfene und Erwählte" („Les réprouvés et les élus", ebendas. 1845) erinnert.

In einer wenn auch entfernten geistigen Verwandtschaft zu den Poeten der geschilderten Schule stand der Genfer Novellist Rodolphe Töpffer, einer der wenigen französischen Schriftsteller, der ganz aus provinziellen Wurzeln erwachsen ist und bei seinem Schaffen auch nicht einen Augenblick an die Wirkung auf Paris gedacht hat. Geboren zu Genf am 31. Januar 1790, gestorben daselbst am 8. Juni 1846, lieferte Töpffer in seinen Erzählungen eins der unvergänglichsten Werke des schweizerischen Zweigs französischer Litteratur. Die als „Genfer Novellen"[2] („Nouvelles genévoises", Genf 1846) gesammelten Erzählungen Töpffers zeichen sich durch eine wunderbare Reinheit des Sinnes, den liebevollsten Blick für das Kleinleben und die vorübergehenden Seelenstimmungen, durch pietätvolle Anhänglichkeit an alte, historisch ehrwürdige und gefestigte Zustände, wie sie Genf und das Waadtland besaßen, durch glücklichen Natursinn, der an der erhaben schönen Heimatsnatur genährt ist, durch eine immer jugendliche Schwärmerei, welche an deutsche Vorbilder gemahnt, in seltener Weise aus. „Die Bibliothek meines Oheims" („La bibliothèque de mon oncle"), „Das Pfarrhaus" („La presbytère"), „Rosa und Gertrud", „Der Große St. Bernhard", „Die beiden Scheidegg" und andre sind mit Recht den klassischen Prosaschriften angereiht worden; die Inhaltsfülle bei höchster Einfachheit der Komposition, die innere Wahrheit des launigen wie des rührenden Tons, den der Autor mit gleicher Kraft anschlägt, können nie wirkungslos bleiben.

Freilich aber war es nicht zufällig, daß der Blick auch dieses lebensfrischen und liebenswürdigen Autors vorzugsweise rückgewandt war, daß die Gestalten seiner „Genfer Novellen“ im wesentlichen nicht der Gegenwart, sondern einer verschwundenen oder verschwindenden Zeit angehörten.

Soweit die Schule des „bon sens“ in der That nur eine künstliche Neubelebung der künstlerischen Darstellungsweise des 17. Jahrhunderts zu sein versuchte, verschwand sie rasch und hinterließ keine tiefern Spuren im geistigen Leben der französischen Nation. Soweit sie Lebenselemente, Erscheinungen und Empfindungen, welche von ihren Gegnern übersehen oder geleugnet worden waren, darzustellen vermochte, so weit hatte sie ihre gute Berechtigung und vermochte, wie später zu zeigen sein wird, einen nicht unbeträchtlichen Anteil an den bessern Leistungen der französischen Litteratur im sechsten und siebenten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts zu beanspruchen.

Hundertachtundsechzigstes Kapitel.

Deutschland vor und nach der französischen Julirevolution.

Der gewaltigen Erhebung der Kriegsjahre 1813 — 15 war für das im neuen „Deutschen Bund" politisch nicht geeinigte, aber notdürftig verbundene und von der drückenden und aussaugenden Fremdherrschaft befreite Deutschland eine Zeit tiefen Friedens und stillen, wenn auch sehr allmählichen Gedeihens gefolgt. Die tiefen Wunden, welche die mehr als zehnjährige Zerrüttung, die systematische Ausraubung des Volks, welche die großen Heereszüge und Schlachten dem Lande geschlagen, schlossen sich erst nach vielen Jahren. Der freudige patriotische Schwung der Feldzüge, die mit dem ersten und dem endgültigen Sturz Napoleons geendet hatten, machte bei der ungeheuern Mehrzahl der Nation einer neuen Bescheidung in arbeitsreichen, materiell knappen Verhältnissen Raum, und die Jahre zwischen 1816 und 1830 brachten der Sehnsucht nach stiller Sicherheit und friedlich-behaglichem Daseinsgenuß, welche man im Jahrzehnt des Kriegs so schmerzlich vermißt hatte, volles Genügen. Wohl gab es einzelne Kreise in Deutschland, in denen die stürmische Begeisterung des Befreiungskriegs nachklang, und andre, in denen man sich zur fortgesetzten politischen Arbeit in mehr nüchternem Sinn anschickte; aber der ungeheuern Mehrzahl der Nation lag der Wunsch nach politischen Mühen und Kämpfen um so ferner, als die von gewissen Seiten empfohlene und in einzelnen Anläufen versuchte Restauration der Zustände vor 1806 oder gar vor 1789 schon an der in den Jahrzehnten der Umwälzung eingetretenen völligen Veränderung der Lebens- und Besitzverhältnisse scheiterte. In ein paar kleinern deutschen Ländern wurde eine unwürdige Komödie mit der Herstellung „des bewährten Alten", das vor dem ersten Sturm aus Westen halt- und würdelos zusammengebrochen war, aufgeführt, in ein

paar andern der Versuch gemacht, die französische Präfektenwirtschaft aufrecht zu erhalten. Aber im großen und ganzen zogen der gesunde Sinn in den Regierungen und die Macht der Verhältnisse der Verwirklichung der modisch gewordenen feudalen und hierarchischen Staats- und Gesellschaftstheorien enge und undurchbrechbare Schranken. Jene Hyperromantik, welche von Neubelebung einer mittelalterlichen ständischen Gliederung träumte, welche am liebsten nicht nur religiösen Sinn und religiöse Weihe des Lebens wiedererweckt, sondern eine gewaltige, bedingungslose Herrschaft der Kirche über die Staaten und alle Kreise des Lebens aufgerichtet hätte und dabei trotz einzelner protestantischer Bundesgenossen die alte, die eine und alleinseligmachende Kirche im Auge hatte, mit deren Hilfe in ganz Europa der Soldat der Revolutions- und Imperatorenzeit durch den Priester abgelöst werden sollte, die Hyperromantik, welcher die vorgeschrittene materielle Kultur als ein Greuel galt, und die in den Staatslehren der de Maistre und K. L. von Haller ihre Wünsche und Erwartungen prahlend und herausfordernd verkündete, warf wohl einzelne Schatten in das deutsche Leben, aber sie gedieh zu keiner durchgreifenden Macht. Der politische Konservatismus, welcher in diesen Jahrzehnten überall vorwaltete, achtete doch im ganzen den von der Nation erreichten Kulturstand, und die Wirkungen der Romantik über das Gebiet der Litteratur, der Wissenschaft und der geistigen Anschauungen hinaus blieben vereinzelte und zufällige, ja verglichen mit den großen Ansprüchen, welche erhoben, und mit dem Vorschub, der vielfach geleistet ward, sogar kümmerliche und armselige. Die bürgerfreundliche, hochintelligente, von peinlichster Ehrenhaftigkeit und unbestechlichem Gerechtigkeitsgefühl getragene Verwaltung im wiederhergestellten und mächtig vergrößerten Preußen, die Staatsverfassungen in den deutschen Mittel- und Kleinstaaten, bei denen der hochherzigste und beste deutsche Fürst aus der verflossenen Periode, Karl August von Weimar, für sein Großherzogtum schon 1816 voranging, und mit denen Bayern, Württemberg, Baden, Hessen-Darmstadt und Nassau nachfolgten, schützten den größten Teil Deutschlands vor einer Wiederkehr des Mittelalters oder der trostlosen Zeit nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs.

Wenige der großen Hoffnungen freilich, welche die besten Männer und Geister der Nation an die Erhebung gegen die

Napoleonische Herrschaft geknüpft hatten, waren in Erfüllung gegangen. Die Wiederauferstehung des großen Deutschen Reichs, von der die Dichter des heiligen Kriegs gesungen und gesagt hatten, war auf dem Wiener Kongreß als eine revolutionäre Forderung oder als eine halb poetische, halb kindische Träumerei behandelt worden. Die „Bundesakte" hatte auch den bescheidensten Ansprüchen an eine Zusammenfassung der nationalen Kräfte keine Rechnung getragen, in Preußen und dem gesamten Norddeutschland regte sich eine bedenkliche Gesinnung, welche das Andenken an die sittliche Wiedergeburt in den schweren Jahren der Demütigung und die heldenhaften und opferfreudigen Thaten des Jahrs 1813 möglichst zu verkleinern trachtete. Die Verheißungen der Erhebungszeit wurden nicht alle eingelöst, und der alte Gegensatz im politischen Leben Nord- und Süddeutschlands, der sich während der Revolutionskriege und der Rheinbundstage so verhängnisreich erwiesen hatte, trat mit erneuter Schroffheit hervor, seit die süddeutschen Regierungen sich mit konstitutionellen Formen umgaben, während Friedrich Wilhelm III. von Preußen sich von Österreichs allmächtigem Staatskanzler Metternich zur Versagung solcher Formen bestimmen ließ. Ehe aber diese Versagung entschieden ward, fand am preußischen Hof und in der preußischen Regierung selbst ein jahrelanges Ringen um die künftige Richtung des Staatslebens statt, und die Helden und Führer der Befreiungskriege waren schon in den ersten Friedensjahren bei diesem Ringen nur allzu oft die Unterliegenden.

Angesichts aller dieser Dinge konnte es geschehen, daß in einem völlig loyalen und friedenssehnsüchtigen Volk, welches in seiner ungeheuern Mehrheit nur allzu tiefes Behagen an endlich wieder geordneten, friedlichen und aussichtsreichen Zuständen empfand, ein wichtiger Bruchteil ebendieses Volks von bitter grollenden, revolutionären Stimmungen erfüllt ward. Die gebildete Jugend, die aus den Hörsälen der Universitäten zu den Fahnen geeilt war und jetzt ihre Studien fortsetzte, die patriotischen Redner und Schriftsteller, welche den Entscheidungskampf vorbereitet und nach Leipzig und Waterloo die Siege gefeiert hatten, einzelne Universitätslehrer, welche mit sittlicher Entrüstung wahrzunehmen meinten, daß der Friede das kostbarste Gut der Nation, ihre Kultur, mit Versumpfung bedrohe, standen als Opposition dem allgemeinen Behagen oder Geschehenlassen

gegenüber. Bei den Studenten der deutschen Hochschulen wirkte sogar bis zur grellen Einseitigkeit und Übertreibung der Geist der Deutschheit fort, welcher den Befreiungskriegen den höchsten Schwung gegeben hatte. Die 1816 zu Jena gegründete Burschenschaft verbreitete sich rasch über alle Universitäten und ward der Herd offen zur Schau getragener vaterländischer Begeisterungen und Hoffnungen wie unglückseliger Zettelungen und geheimer Gesellschaften, welche nur allzu viele Ähnlichkeit mit den Geheimbünden in Italien und Spanien hatten. In den Kreisen der Burschenschaft wurde neben der berechtigten Sehnsucht nach Deutschlands Glück und Größe viel „unklare, ziellose, ingrimmige Erbitterung“ (Treitschke) genährt, und die Gärung und Spannung erreichten mit dem Wartburgfest von 1817, vor allem aber mit der Ermordung Kotzebues durch den Jenenser Studenten Sand (März 1819) einen so hohen Grad, daß die Regierungen auf Österreichs Betrieb nicht nur gegen die deutsche Burschenschaft, sondern gegen die gesamten Universitäten, gegen die Freiheit der Wissenschaft und der Litteratur, gegen jede ideale Anschauung, welche eine Verbesserung der bestehenden Zustände auch nur für möglich hielt, gegen die Träume der Jugend wie gegen die mißliebigen Wünsche der reifern, in schlimmen Tagen bewährten Männer mit den Karlsbader Beschlüssen und so roher Gewalt einschritten, daß nunmehr erst und in Kreisen, welche mit der Burschenschaft und dem „teutonisch-turnerischen Unwesen“ nichts zu schaffen hatten, die leidenschaftlichste Opposition erwachte, vor allem aber ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit, des Verzweifelns an der eignen Kraft und des bewundernden Hinblicks auf das Ausland erzeugt ward. Hatte der mannhafte Arndt bereits 1814 daran gezweifelt, daß „die Deutschen das von Gott gegebene Glück würden festhalten und recht gebrauchen können“, so waren die Zweifel jetzt schärfer und brennender geworden. Ja, sie hatten zur Folge, daß in einzelnen Kreisen eine rückschauende Betrachtung der Freiheitskriege eintrat, welche die Ehren von Leipzig und Waterloo nicht nur als unfruchtbar, sondern als Unehren brandmarkte, daß sich der freudige Stolz auf die eigne Volksart verlor und eine neue freiwillige Unterordnung unter Frankreich schon in den zwanziger Jahren vorbereitet ward.

Noch aber blieben so trostlose Stimmungen und so bittere Anschauungen auf wenige beschränkt. Die Zeit nach den

Karlsbader Beschlüssen war womöglich äußerlich noch unbewegter als das erste Lustrum nach den Kriegen, kaum daß die leidenschaftliche und durch keine Gegenwirkung der Regierungen zu unterdrückende allgemeine Teilnahme am Aufstand und dem blutigen Freiheitskampf der Griechen die Stille unterbrach und verriet, daß überhaupt andre als wissenschaftliche und litterarische Bestrebungen im deutschen Volk lebten. Im ganzen traf zu, was Gervinus von diesen Zeiten sagt, daß „die ungewöhnlichsten kriegerischen Anstrengungen in dem Fortgang der deutschen Geistesarbeit kaum eine bemerkbare Unterbrechung veranlaßt haben, daß die politischen Freiheitskämpfer, von dem Roman ausgezogen ins Feld, kaum heimgekehrt mit der waffenmüden Hand zum Roman als zu dem wichtigsten der Geschäfte zurückgriffen", daß sich in ebendieser Zeit „die Neubelebung der Wissenschaft in fast allen Zweigen vollzog, die Erforschung von Geschichte, Altertum, Sprache, Litteratur, Recht, Staat und Religion ganz neue Antriebe erhielt und selbst aus den Verirrungen der Poesie und ihrer Flucht in andre Zeiten sich eigentümliche Vorzüge anzueignen wußte" (Gervinus, „Geschichte des 19. Jahrhunderts", Bd. 2, S. 344), und daß die höchsten Leistungen wie die höchsten Genüsse dieser Zeit noch durchaus auf dem Gebiet der Kunst und des spekulativen und forschenden Geistes lagen. Über die versagten Verfassungen hätte man sich an tausend Stellen leicht getröstet, die rohe Verunglimpfung deutschen Geisteslebens, die von Wien ausging, ward überall als eine Schmach empfunden. Glücklicherweise kam es nur zur Verunglimpfung, nicht zur Unterdrückung der eigentlich schöpferischen Thätigkeit.

Diese Thätigkeit selbst stand im ersten Jahrzehnt nach den Befreiungskriegen noch vorwiegend unter der Herrschaft, dem Einfluß der Romantik, der sich ja der größte Mann der Nation, der alternde Goethe, welcher auch die stille Restaurationsperiode noch durchleben durfte, nicht völlig entzogen hatte, wenn schon er gegen die Ausschreitungen und mittelalterlichen Tendenzen der Hyperromantiker gelegentlich seine gewaltige Stimme ertönen ließ. Noch erfreute sich die Philosophie Schellings, die in Gemeinsamkeit und Wechselwirkung mit der romantischen Dichtung erwachsen war und seit den „Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit" (1809) den Anspruch erhob, „positive Philosophie" zu sein, des höchsten An-

sehens. Alle ganzen und halben Anhänger der Romantik bekannten sich mehr oder minder zu einer Weltanschauung, die ihnen, und nicht mit Unrecht, als eine dichtende Metaphysik galt, und der Einfluß des „objektiven Idealismus" war ein mächtiger, weit nachwirkender. Der kühne Versuch Schellings, die Natur in ihrem innersten Werden zu belauschen, seine Identitätsphilosophie und die schließliche Ausmündung derselben in die mystische Philosophie der Offenbarung wirkten auf ein empfängliches, nach immer neuen Wandlungen der geistigen Anschauung begieriges Geschlecht. Gleichwohl galt nur zu sehr von Schellings Eigenart, was man damals in der Freude an den schier unerschöpflichen genialen, leuchtenden Gedanken völlig übersah, daß diese selbstbewußte Spekulation jenen festen Boden gefährdete, welchen Kant der deutschen Philosophie durch seine Lebensarbeit erworben hatte. Die gewaltigsten und schwierigsten Probleme des gesamten Daseins wurden wiederum durch Machtsprüche eines dichtenden Geistes zu lösen versucht, die Einheit von Natur und Geist („die vollkommene Identität der Ideen und der Erscheinung, darin die Intelligenz zur vollkommenen Selbstanschauung gelangt") im Kunstwerk als gegeben erachtet und schließlich durch die Theosophie der Schellingschen letzten Periode eine neue Brücke von der Weltweisheit hinüber zur Theologie geschlagen. Alles dies dem Verlangen der ungeheuern Majorität der Mitlebenden entsprechend und auf dieselben einen kaum abzuschätzenden Einfluß ausübend, alles dies aber leider auch die wunderbare Überhebung fördernd, mit welcher alle andern Denkweisen als flach und dilettantisch verurteilt, alle größere Bescheidung in den letzten Dingen als kümmerlicher Rationalismus gebrandmarkt wurden.

Noch viel stärker äußerte sich diese Überhebung in dem großen und mächtigen philosophischen System, welches von den zwanziger Jahren an Schellings Naturphilosophie und Geschichtsphilosophie zu überwinden und namentlich in Norddeutschland und hier wieder vorzugsweise in Preußen alles Denken, alle geistige Bildung zu beeinflussen, zum Anschluß an das System zu zwingen begann. Schellings einstiger Schüler und Jenenser Genosse Hegel hatte schon seit 1807, seit Herausgabe seiner „Phänomenologie des Geistes", durchaus selbständige Wege eingeschlagen, auf denen er bis zu seiner (1818 erfolgenden)

Berufung nach Berlin zur Ausgestaltung jener Anschauung und Lehre gedieh, laut welcher der subjektive Idealismus der Fichteschen Wissenschaftslehre und der objektive Idealismus der Schellingschen Identitätslehre vom absoluten (subjektiv-objektiven) Idealismus überwunden werden sollten. Esoterisch und keineswegs für eine wohlfeile Popularität geeignet, wie die Grundanschauung und die eherne Systematik der Hegelschen Philosophie des Geistes war, zog sie naturgemäß die strebenden Geister, die eigentlichen Denkernaturen, unter der studierenden Jugend an sich. Je schwieriger und abstrakter die Terminologie der Hegelschen Logik, Naturphilosophie und Geistesphilosophie, je gewaltiger die Anstrengung war, zu dem entwickelten Beisichsein des Gedankens, dem „Begriff an und für sich", durchzudringen, je stolzer das System den Anspruch erhob, den Schlüssel zum gesamten Welträtsel zu geben und Verständnis für den gesamten Weltprozeß zu verleihen, der ja nichts andres sei als die Erhebung der ursprünglich bewußtlosen reinen Vernunft zum absoluten Geist, zur sich selbst wissenden Idee, der an und für sich seienden Wahrheit, um so ernster und leidenschaftlicher wurde das Studium dieser Philosophie ergriffen. Versprach sie doch jene Beruhigung, nach der in allen Formen immer neu zu ringen das unabweisbare Bedürfnis gerade der erweckten Menschenseele bleibt; zog sie doch das ganze ungeheure Gebiet der Empirie, aller Erscheinungen als ebenso vieler Formen des „Andersseins der absoluten Idee", des sich selbst bewegenden Begriffs mit unbeirrbarer Sicherheit in den Kreis des Denkens; behauptete sie doch, die Totalität des Wißbaren zu geben, und war doch unzweifelhaft ein Zug von Größe und Energie in ihr vorhanden, den man in ebendieser Zeit in der Wirklichkeit nur zu sehr entbehrte. Dazu kam, daß Hegel, für den der Satz feststand, daß die Weltgeschichte die Manifestation des Weltgeistes in der Zeit sei und jedes Volk nur so viel gelte, als es seinem Lebensprinzip nach wert sei und vermöge, dem berechtigten Stolz und Selbstbewußtsein des preußischen Staatsgefühls und Patriotismus einen gewaltigen Ausdruck lieh und der philosophische Träger jener Überzeugung von der Zukunft des deutschen Volks war, die als Resultat der Befreiungskriege fortlebte. War nach Hegel die Entwickelung der Weltgeschichte an ein herrschendes Volk gebunden, das Träger des Weltgeistes in seiner gegenwärtigen Entwickelungsstufe ist, so lag der Schluß

nahe, daß dies herrschende Volk auf den Schlachtfeldern von Leipzig und Waterloo seinen Beruf erwiesen habe.

Doch so außerordentlich und übermächtig der Einfluß der Hegelschen Philosophie war, eine so universelle Anwendung derselben stattfand, das deutsche Geistesleben der zwanziger Jahre ward noch von andern Bestrebungen beeinflußt, und wenn für den Augenblick nichts mächtiger und einflußreicher war als die große preußische Staatsphilosophie, so erwiesen sich jene andern Bestrebungen in der Folge fruchtbarer und glücklicher als diese. Die historischen und philologischen Forschungen und Leistungen gerade des dritten und vierten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts wurden für zwei und drei Menschenalter hinaus bestimmend nicht nur für das Leben der Wissenschaft, sie erfrischten und stärkten das Gesamtleben der Nation, sie weckten in der Litteratur neben akademischen Scheinbestrebungen manchen neuen, kräftigen Keim, manches fruchtreiche Streben. In überraschender Zahl traten auf den Feldern der deutschen Sprach- und Litteraturforschung, der vergleichenden Sprachwissenschaft wie der klassischen Philologie, der Geschichte, der Erdkunde die großen Naturen auf, zu welchen schon die folgende Generation bewundernd emporblicken mußte. „Die ungleiche Begabung der Generationen wird durch die ungleiche Gunst der äußern Umstände allein nicht erklärt, die Zeit erzieht nur den Genius, sie schafft ihn nicht. Immer, sobald eine große Wandlung des geistigen Lebens sich in der Stille vorbereitet hat, läßt eine geheimnisvolle Waltung, deren Ratschluß kein menschlicher Blick durchdringt, ein reichbegabtes Geschlecht entstehen. Zur rechten Zeit erscheinen die rechten Männer, Fund folgt auf Fund, ein heller Kopf arbeitet dem andern in die Hände, ohne von ihm zu wissen. So jetzt, da eine große Stunde für die historisch-philologischen Wissenschaften geschlagen hatte." (Treitschke, „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert", Bd. 2, S. 71.)

Die Namen der Savigny, Niebuhr, Ranke, Raumer, Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Lachmann, Franz Bopp, August Böckh, Karl Ritter und Alexander von Humboldt, die sich den besten Namen des deutschen Volks anzureihen begannen, bezeichneten ebenso viele Gebiete, die, neuerschlossen, für Leben und Litteratur im höchsten Sinn fruchtbar gemacht wurden. Diese Wissenschaften hatten von der großen Nationallitteratur mächtige Einwirkungen empfangen, die innere Größe wie die

litterarische Form der Hauptwerke ihrer Vertreter waren noch Früchte der goldnen Litteraturepoche. Dafür aber gaben sie jetzt, indem sie den Blick für die nationale und die historische Vergangenheit überhaupt schärften und vertieften, das innerste Wesen der Sprachen erschlossen, den Blick über das Weltganze lenkten, der deutschen Litteratur im engern Sinn vieles zurück, von dem man nur hätte wünschen mögen, daß es vollgültiger und fruchtbarer zu gute gekommen wäre. Das wissenschaftliche Leben dieser Periode hätte am besten die Fabel von der gänzlichen Versumpfung und Verdumpfung des deutschen Daseins, die in den Kreisen der Verstimmten und Ergrimmten umhergeboten ward, widerlegen können; allein da jede Zeit stärker empfindet, was sie drückt, als was sie schmückt, so war es am Ende nur natürlich, daß man von diesen großen Leistungen auf geistigem Gebiet sowenig wie von dem Gewinn und steigenden Gedeihen der deutschen Lande sprach, welche der vorzüglichen, ja in einzelnen Ländern musterhaften Verwaltung zum guten Teil zu danken waren, wenn es darauf ankam, den Gesamtzustand von Volk und Land zu schildern, und wenn von den Enttäuschungen die Rede war, die der Friede Deutschland gebracht habe.

Auf einem der wichtigsten Lebensgebiete hatte der Friede den Krieg zurückgeführt. Unter dem Druck der französischen Fremdherrschaft und dem Zusammenbruch aller Verhältnisse waren die kirchlichen Ordnungen des alten Reichs verschwunden, und im Jahrzehnt der Schlachten, in dem gleichwohl die unverfälschteste religiöse Gesinnung in großen Kreisen wieder erwachte, war vom Hader der Konfessionen, von der gegenseitigen Stellung der streitenden Kirchen kaum je noch die Rede gewesen. Seitdem hatten die Neuorganisation namentlich der katholischen Kirche, die Wiederaufrichtung und Neubesetzung zahlreicher Bischofstühle, die Herüberwirkung der Rückkehr des Papstes nach Rom und die unermeßliche Rührigkeit, welche entfaltet ward, der alten Kirche Ansprüche und Streitmut zurückgegeben; neben den milden Hirten vom Wesen Wessenbergs und Sailers standen bereits wieder Fanatiker, Konvertiten und ultramontane Wortführer, welche die äußersten Ansprüche Roms verfochten und durch ihre Unduldsamkeit gelegentlich auch die entgegengesetzte protestantische Unduldsamkeit und Ausschließlichkeit wieder wachriefen. Im ganzen ward die Zeit bis zur Julirevolution nur von den Vorspielen der spätern harten und heißen Kämpfe bewegt, allein

schon diese Vorspiele durften denkende Freunde des Vaterlands mit schweren Besorgnissen erfüllen. Auf protestantischer Seite ward in Preußen durch König Friedrich Wilhelm III. der Versuch zur Einigung der lutherischen und reformierten in einer großen „evangelischen" Landeskirche unternommen. Das Werk ward im allgemeinen von Erfolg gekrönt, die guten und schlimmen Neigungen der Zeit wirkten gleichmäßig zusammen, um jede Opposition größerer Kreise zu beseitigen. In dem hartnäckigen und wahrhaft verzweifelten Widerstand aber, welchen kleine Gemeinden und einzelne ernste Naturen der Union leisteten, gab sich kund, wie sehr diese verspätete Anwendung des jus reformandi außer der Zeit liege, und zugleich, ein wie tiefes, selbständiges Glaubensleben wieder zu erwachen beginne. Die Anfänge desselben reichten bis in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurück; die Not der Zeit hatte auch jene Gebildeten unter den Verächtern der Religion, an welche sich damals Schleiermacher gewendet, mit andern Empfindungen erfüllt; die gläubige Stimmung, welche in keiner Charakteristik des Befreiungskriegs fehlen darf, wirkte auch in die nächsten Jahre hinüber. War sie zunächst frei von allem Fanatismus, half sie selbst die Union der evangelischen Kirchen fördern, so widerstrebte sie doch entschieden jener Bevormundung der religiösen Anschauungen durch die Staatsgewalt, welche man im Jahrhundert der Orthodoxie ruhig als das Ordnungsmäßige und Hergebrachte hingenommen hatte. Insofern sie das Verhältnis des subjektiven Glaubens und jedes Einzelnen zu den Staatskirchen klarzustellen und die Staatskirchen selbst auf ein neues Leben in den Gemeinden zu gründen trachtete, lag ein stark oppositioneller Zug in dieser ganzen Entwickelung. Die allgemein herrschende Auffassung, daß der Zug der Zeit ausschließlich nach philosophischer Bildung gehe und das eigentlich religiöse Bedürfnis verschwunden, das innere religiöse Leben erloschen sei, ward durch diese und ähnliche Erscheinungen entscheidend widerlegt. Zwei völlig gegensätzliche Entwickelungen gingen vielmehr in Deutschland nebeneinander her: der Zug zur entschiedenen Abwerfung, Bekämpfung, ja Vernichtung alles Glaubens und kirchlichen Lebens und der Zug zur Neugewinnung christlicher Anschauung, tieferer Gläubigkeit. Beiden gemeinsam war nur die Abwendung von dem selbstgewissen und beschränkten Rationalismus, von dem naiven Heidentum des 18. Jahrhunderts, das noch Goethe bis auf einen gewissen

Punkt geteilt hatte. Noch aber traten beide Entwickelungen nicht in voller Schärfe und Entschiedenheit hervor; die glaubenslose barg sich für profane Augen in der Hülle philosophischer Anschauung, die glaubensbedürftige, nach einer Erstarkung der Kirche verlangende fiel noch mit der obenerwähnten religiösen Stimmung und frommen Begeisterung zusammen, welche in und über den Freiheitskriegen gewaltet hatten.

Die deutsche Litteratur der Zeit nach den Freiheitskriegen und der Restaurationsperiode, welche unter den eben angedeuteten Einwirkungen stand, war, wie schon früher (Band 5, Kapitel 152) dargestellt worden ist, teils Fortsetzung und Nachklang der Romantik, teils Versuch, die von den großen klassischen Dichtern betretenen Bahnen weiter zu verfolgen und dem Leben einer veränderten Zeit einen Teil dessen an Lebensgehalt und künstlerischer Form abzugewinnen, was die Heroen von Weimar überreich besessen hatten. Wohl regten sich ein Gefühl, eine gleichsam dämmernde Erkenntnis in einzelnen Talenten, daß man vielfach nicht vom Leben unmittelbar empfange, sondern von der großen Kunst des vorausgegangenen Menschenalters, daß man also weit eher reproduziere als produziere. Eine selbständige, aus deutschem Geist und Wesen geborne Weiterentwickelung der Litteratur, deren beste Werke neben den Werken der so mächtig und verheißungsreich emporblühenden Wissenschaft sich zu behaupten vermöchten, blieb das Ideal der Begabtesten. Gegen den Ausgang der zwanziger Jahre begann eine Nachwirkung der Dichtung Schillers und namentlich Goethes, welche sich gegen das Übergewicht der Romantik wandte, und in der unzweifelhaft fruchtbare Keime vorhanden waren. In einzelnen ernsten Naturen war das Bewußtsein, daß man mit dem reichen Erbe Goethes und Schillers eine schwer wiegende Verpflichtung übernommen habe, in dem Maße stark, daß sie nur mit Scheu und Zagen an eignen neuen Erwerb zu denken wagten, und nur insofern ließ sich sagen, daß die klassische Periode einen Druck auf die neue Litteratur ausübe.

Daneben freilich war der Zeit zwischen 1815—30 jene Belletristik eigentümlich, die, durch und durch kleinlich, ja verächtlich, ein direktes Erzeugnis der schlimmsten Elemente dieser friedlich-stillen und doch so zwiespältigen Periode war. Die Beruhigung, welche nach den Schlachten und wilden Erschütterungen der Kriegszeit eintrat, wandelte sich für Hunderttau-

sende in einen schläfrig-geistlosen Quietismus, die erneute Freude an den Genüssen des Friedens in eine ärmliche Abneigung gegen alles, was als groß, stark, tüchtig oder genial an die eben abgelaufene wilde Zeit gemahnte. Die flache, dabei allerdings materiell begnügsame Unterhaltungslust und Unterhaltungssucht, die nun wieder in allen Städten und Städtchen des deutschen Vaterlands gedieh, die Gesinnung, welche die vorübergebrausten Weltstürme als etwas ansah, das die lebende Generation, Gott sei Dank, nichts mehr angehe, erzeugten eine banausische Betriebsamkeit, welche in Hunderten von belletristischen Zeitschriften, Almanachen und Taschenbüchern, von den Bühnen herab und aus allen Schleusen des Buchhandels wahre Fluten „schöner" Litteratur, namentlich erzählender Litteratur, über das deutsche Publikum ergoß. Die Nichtigkeit erhob den Anspruch, mit der wirklichen Begabung und der künstlerischen Leistung in eine Linie gesetzt zu werden. Eine Belletristik, welche von der Wirklichkeit vor allem die gemeine Plattheit, die süßliche und kraftlose Sinnlichkeit, die Lust am äußern Schein und dem beständigen Wechsel erfaßte, welche ein fortgesetzter Hohn auf alle Ideale der Vergangenheit und Gegenwart war und im Volk Goethes die Durchschnittsbildung von „Putzjungfern, Schreibern und Ladendienern" (wie Hauff in der „Kontroverspredigt über den Mann im Mond" sich ausdrückt) voraussetzte, ward herrschend. Es kam die Zeit, in welcher die Aussaat Kotzebues ins Kraut schoß, und in der sich die eigentliche Poesie ihr Recht, neben der Tagesbelletristik zu existieren, erst erkämpfen mußte. Gewiß war es leicht vorauszusehen, daß die Masse dieser Produktionen das Jahrzehnt, ja das Lustrum, in dem sie geboren, nicht überdauern würde; aber trotzdem blieb eine verhängnisvolle Wirkung auf den Geschmack und die ganze Stellung der Litteratur innerhalb des deutschen Lebens nicht ausgeschlossen.

In diese politischen und geistigen Zustände schlug nun wie ein Blitz die französische Julirevolution und veränderte von Grund aus das Gesamtbild und das Gesamtleben Deutschlands. Zwar blieben die eigentlich revolutionären Bewegungen, die vorübergehenden Unruhen, die infolge der Julirevolution ausbrachen, auf die norddeutschen Mittelstaaten beschränkt und führten zum Erlaß von Verfassungen, wie sie in den süddeutschen Staaten schon bestanden. Preußen ward von dem ersten Sturm beinahe

gar nicht berührt, die Pietät, welche auch in den Kreisen der politisch Verstimmten für den greisen König Friedrich Wilhelm III. herrschte, schloß hier jeden Versuch aus, durch lärmende Demonstrationen und schwächliche Nachahmungen der Pariser Barrikadentage politische Bewilligungen zu erzwingen. Gleichwohl brachte die Julirevolution für das gesamte Deutschland tiefgreifende Nachwirkungen. Die wichtigste war die plötzlich veränderte Stellung zu Frankreich und dem französischen Geistesleben. Schon der süddeutsche Liberalismus der zwanziger Jahre hatte sich, namentlich in Baden und Hessen, einzelne Anknüpfungen an die politischen Doktrinen, die in den französischen Kammern und der französischen Presse verfochten wurden, nicht versagt. In den vereinzelten Erhebungen des Jahrs 1830 war die Einwirkung der französischen Vorgänge deutlich genug, die alten burschenschaftlichen Träume von einem großen Nationalstaat kamen bei den Reformen und Verfassungserlassen in den kleinern deutschen Staaten gar nicht zu Wort, gewisse Lehren des französischen Liberalismus aber fanden laute und beredte Vertreter.

Von hier ab erfolgte in Deutschland eine denkwürdige Wandlung oder vielmehr eine Beeinflussung des öffentlichen Geistes durch die Enthusiasten für das neue Frankreich. Jene Herrschaft über die Geister und den Geschmack, welche schon in den Tagen Lessings und des Sturms und Dranges erschüttert, in den Zeiten der Revolution und des Kaiserreichs völlig gebrochen worden war, kehrte mit der Bewunderung für die Julirevolution und die aus ihr hervorgegangenen politisch-sozialen Zustände zurück. Die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden, der Groll über vieles Unwürdige, das man erduldet, die Verachtung, mit welcher man eine falsche Loyalität, ja niedrigen Servilismus, unglaubliche Beschränktheit breit im Vordergrund des deutschen Lebens gesehen hatte, waren die Vorläufer für den Umschwung der Überzeugungen, der nach 1830 in Deutschland ein paar Jahrzehnte lang die Richtung der maßgebenden Stände, des Bürgertums zumal, bestimmen half. Ein neuer angeblicher Kosmopolitismus, der in Wahrheit französisch gefärbt war, der Bewunderung und Sympathie mit allen kleinen Völkern Europas zuließ, aber jede Anhänglichkeit an Deutschland und jede Befriedigung innerhalb der deutschen Zustände als Niedertracht brandmarkte, unreife Oppositionslust, die im Grund eine schlechte

Kopie des Pariser Parteitreibens war, verquickten sich in fast unlösbarer Weise mit den Anfängen des parlamentarischen Lebens und der politischen Selbstverwaltung. Das Treiben der französischen Geheimbünde, der republikanischen Gesellschaften sprang nach Deutschland über, nicht durch besondere Sendboten oder Agitatoren, wie man wohl in gewissen Kreisen wähnte, sondern einfach durch das Beispiel des Nachbarlands geweckt und durch die Richtung der Blicke nach Westen vermittelt. Die Regierungen hatten die deutschen Burschenschaften als hochverräterisch und staatsgefährlich geächtet, ohne zu berücksichtigen, welche gesunde, entwickelungsfähige Keime in den Idealen dieser Jugend lagen. Jetzt waren die Ideale gewandelt. Niemand goß ärgern Hohn über das Deutschtum der Befreiungskriege und der nachfolgenden Zeit aus als die Führer und Sporner der liberalen Partei und jene Jugend, die unter dem Einfluß einer neuen Litteraturrichtung stand.

Die Stimmungen, welche in den zwanziger Jahren kleine Kreise und vereinzelte Naturen beherrscht hatten, gewannen täglich weitere Verbreitung. Umsonst ward der deutsche Bundestag in eine große Oberaufsichtsbehörde gegen die politischen Regungen der Zeit gewandelt und fuhr fort, jeden Wunsch nach einer Umgestaltung der deutschen Dinge als ruchlos oder gar hochverräterisch zu brandmarken; die Einwirkungen der französischen Verhältnisse und Gärungen ließen sich nicht aufhalten, da man das einzige Mittel, sie unschädlich zu machen: Befriedigung der wahrhaften und unabweisbaren Nationalwünsche, nicht ergreifen wollte. Die eigentlich revolutionäre Partei war auch jetzt noch verschwindend klein, die im innersten Kern monarchische und konservative Volksgesinnung gab sich in tausend Zeichen und bei tausend Anlässen kund. Die politische Verbitterung der tiefer Blickenden begegnete sich aber mit einer dreisten und zuversichtlichen politischen Hoffnungsseligkeit der Durchschnittsbildung, die Oppositionslust verband sich in seltsamer Weise mit der seit dem großen preußisch-deutschen Zollverein (1834) wachsenden Rührigkeit der Arbeit und dem steigenden materiellen Wohlstand, das wohlhabende deutsche Bürgertum wurde immer und immer wieder auf die herrschende französische Bourgeoisie hingewiesen. Schon machten sich freilich in der ganzen Bewegung auch radikale Elemente geltend, welche mit der gleichen Verbitterung dem emporstrebenden Bürgertum gegenüberstanden wie dieses der

Staatsgewalt und den unbeweglichen Anhängern der alten Staatsordnungen. Noch aber behauptete der Liberalismus bürgerlichen Stils und Zuschnitts die führende Rolle, und die Lieblingsvorstellungen jener bürgerlichen Kreise, die jetzt zum erstenmal in Deutschland Anteil an der Tagespolitik zu nehmen begannen, stellten sich mehr und mehr als eine unwiderstehliche Macht heraus.

Verstärkt, verschärft, in gewissem Sinn auch vertieft ward die politisch-soziale Gärung der dreißiger und vierziger Jahre durch die philosophisch-religiösen Kämpfe der gleichen Zeit, welche aus den Kreisen der Wissenschaft und des geistigen Lebens im engern Sinn in die Massen hinübergriffen. Noch blieb die Hegelsche Philosophie herrschend, aber das große „System" ward Ausgangspunkt neuer, von Hegel nicht gewollter und kaum geahnter Bewegungen. Denn sowohl der gewaltige Sturm auf theologischem Gebiet im Beginn der dreißiger Jahre als die geistige Revolution, welche zu Ende der dreißiger und zu Anfang der vierziger Jahre von den „Halleschen Jahrbüchern" ausging, hatten ihre Wurzeln in Hegels Philosophie. Jene Konsequenzen, welche zuerst Richter aus der Hegelschen Philosophie gezogen, blieben im Kreis der Schule; aber Strauß' „Leben Jesu" offenbarte das für weite Kreise, was als wissenschaftliches Geheimnis behandelt worden war und jetzt Anlaß zu den erbittertsten geistigen Kämpfen gab. Der „Junghegelianismus" beeinflußte von der Mitte der dreißiger Jahre an im Zusammenwirken mit andern Zeitelementen die geistige Entwickelung von Tausenden und gewann an gewissen Richtungen der Litteratur einen entscheidenden Anteil. Gegenüber dem herrschenden Offenbarungsglauben behauptete Strauß, daß das Christentum, wie jede Glaubenslehre, auf der allmählichen Bildung eines Mythos beruhe, und daß dieser die Quelle der Lebensgeschichte Jesu bildete. Obschon eine Fülle von Geist, von Scharfsinn in der Darstellung und Entwickelung der jüdischen Messiasidee, im Nachweis der Übertragung dieser Idee auf die Person Jesu entfaltet ward, obschon die Kritik der Evangelien Momente enthielt, welche die kritische Theologie nie wieder fallen lassen konnte, so war die erste Wirkung des Straußschen Buches eine geradezu niederschmetternde. Tausende und aber Tausende fühlten sich den Boden von Überzeugungen, die sie nicht aufgeben konnten und mochten, unter den Füßen weggezogen, und neben den erbitterten Angriffen, die Strauß von

orthodoxer Seite erfuhr, hatte er auch mit dem stillern Widerstand derer zu ringen, welche ihm die Kritik der Evangelien nicht bestritten, aber das Christentum als eine erlösende, segenspendende und unwiderstehlich fortwirkende historische Thatsache von dieser Kritik für völlig unberührt erachteten. Daß er selbst nur unter innern Kämpfen zu den letzten Konsequenzen seiner Anschauung durchdrang, sollte aus der Reihe seiner weitern Schriften klar werden. Inzwischen mangelte es ihm nicht an berufenen und unberufenen Bundesgenossen. Die „Tübinger Schule“ ward durch die gegen Strauß ergriffenen äußern Maßregeln nicht beseitigt, und von ihr gingen in den nächsten Jahren die gewaltigsten Wirkungen aus. In andrer Weise, mehr von der Geschichte als von der Philosophie aus, suchte Ferdinand Christian Baur aus dem kritischen Vergleich der geschichtlichen Zeugnisse das thatsächliche Bild von der Entwickelung des Christentums zu geben. Er untersuchte die älteste Geschichte des Christentums und unternahm den Nachweis, daß der Friede und die liebende Eintracht des apostolischen Zeitalters nicht bestanden, daß vielmehr der Kampf zwischen dem jüdischen Messiasglauben und den Auffassungen des Weltapostels Paulus im 1. Jahrhundert die neuen christlichen Gemeinden mächtig bewegt habe. Die allgemeinere Wirkung dieser theologisch-wissenschaftlichen Untersuchungen lag immer wieder in der Gefährdung der Autorität der Evangelien, in der Erschütterung, welche sie in den mannigfachsten Formen in den Gemütern, in der Lebensauffassung und Lebenshaltung von Tausenden hervorbrachten.

An dem Kampf gegen die Konsequenzen des theologischen Hegelianismus beteiligten sich zahlreiche Repräsentanten der Hegelschen Philosophie selbst und suchten von dem „System“ die Anschuldigung abzuwenden, daß es zum religiösen und politischen Radikalismus führen müsse. Nicht nur der Hegelsche Theolog Marheineke, auch die Philosophen Rosenkranz, Schaller, Erdmann, Göschel, Michelet und zahlreiche andre wußten in der That eine Trennung zwischen den Hegelschen Ideen und den Konsequenzen der äußersten Linken der Schule nachzuweisen, nur daß sie damit das Ansehen des Systems und des Meisters, ohne es zu wollen, schwer erschütterten. Und aus dem Schoß der Hegelschen Philosophie gingen doch fortgesetzt neue Kräfte hervor, welche zu noch viel radikalerer Anschauung und Wirksamkeit als die Tübinger gelangten. Um dieselbe Zeit, als das „Leben Jesu“

erschien, hatte Ludwig Feuerbach seine philosophische Thätigkeit begonnen, welche, von Hegel ausgegangen, den innern Widerspruch der gesamten spekulativen Philosophie nachzuweisen und demgemäß die Auflösung derselben, die Verwandlung der Metaphysik in Anthropologie, zu erreichen trachtete. Die alte Transcendenz, die durch Hegel zu neuen Siegen geführt war, sollte hier begriffsmäßig überwunden und das Problem der Freiheit wahrhaft gelöst werden. Natur und Menschheit „als das allein Wahre und Wirkliche" sollten „als das Resultat der konsequenten Analyse des Begriffs vom Absoluten", Feuerbachs Lehre daher als eine historische Notwendigkeit, als die wahre Fortbildung der Hegelschen und der neuern Philosophie überhaupt gelten. Doch trat Feuerbachs Anthropologie erst in ihre volle Bedeutung und Wirkung, nachdem durch die Junghegelianer der von Ruge und Echtermeyer 1837 begründeten „Halleschen Jahrbücher" der Boden für sie bereitet worden und jeder Nachklang dogmatischer Spekulation, mochte er sich auf Fichte oder Schelling, Hegel oder Herbart stützen, als „überwundener Standpunkt" bezeichnet worden war.

Allem diesen Ansturm entgegen begann sich in den dreißiger Jahren die neue Orthodoxie fester zusammenzuschließen, und da sie sich darauf berufen durfte, der einzige Hort christlichen Glaubens, christlicher Gesinnung und Gesittung zu sein, da große Lebenskreise, die sich in den verwichenen Menschenaltern an einer rationalistisch angehauchten Moral oder an einem Gemütschristentum hatten genügen lassen, jetzt nach tieferer Gläubigkeit und strengerer Kirchlichkeit verlangten, da endlich die politische Bewegung der Zeit auch konservative Gesinnungen und Überzeugungen weckte und in den Kampf rief, die sich namentlich unter der Regierung König Friedrich Wilhelms IV. in Preußen mit der theologischen Orthodoxie eng verbanden, so gediehen die Keime, die F. A. Tholuck und E. W. Hengstenberg zu Ausgang der zwanziger Jahre an der Berliner Universität gelegt, bald zu mächtigem, weithin schattendem Baume. Die geistige Bewegung, welche hier begann, warf sich entschlossen der politischen und kirchlichen Strömung in der Philosophie wie der Litteratur der Zeit entgegen.

Für den Augenblick freilich und namentlich auf dem Gebiet der Nationallitteratur schien wenig Aussicht auf irgend eine Wirkung für die konservativen Bestrebungen vorhanden zu sein.

Im Zusammenhang mit der flüchtig skizzierten Gesamtgärung des Jahrzehnts war unmittelbar nach der Julirevolution in Deutschland eine neue litterarische „Schule" aufgetreten.

Daß man von der anfänglich rein politischen Nachwirkung der französischen Vorgänge auch den Beginn einer neuen litterarischen Ära hoffte, lag in der seitherigen Entwickelung der deutschen Litteratur begründet. Wo zu den Haupterfordernissen des Lebens beständige Neuschöpfungen auf litterarischem Gebiet gehörten, da konnte man auch an die Gärung und Neuerungslust der Zeit die verwegensten Erwartungen knüpfen. Das Bewußtsein der Unfehlbarkeit hatte sich von der Schellingschen und Hegelschen Philosophie her gelehrten wie ungelehrten, fähigen wie unfähigen Männern von der Feder mitgeteilt. „Das Kulturerbe, das die vermeintlich neue Litteraturepoche antrat, bestand in der staatlichen Misere der Restaurationszeit und in den politisch-sozialen Reformwünschen der Gegenwart. Es sollte aufgeräumt, niedergerissen, es sollte ein Ende gemacht werden mit allem Veralteten, Philisterhaften in Staat und Kirche, Moral und gesellschaftlichem Übereinkommen, Kunst und Wissenschaft. Dabei merkten die Schreier nicht, daß solch ein Geschäft besser und erfolgreicher mit jedem andern Hilfs- und Ausdrucksmittel als dem rein litterarischen, geschweige dem poetischen unternommen und ausgeführt werden könne. Es erscholl der Ruf, der vielstimmige höhnische, satirische Ruf, daß die Deutschen aufhören müßten zu schreiben, anfangen zu handeln; aber die neue Generation, welche sich ‚das junge Deutschland' taufte, stellte sich ausdrücklich und in erster Linie als Litteraturschule dar. Alt und neu war die Losung! Alt hieß alles, was vom heutigen Tag durch eine Zeitspanne geschieden ward, der Lebensinhalt und die von der frühern Gesittung geprägte Form desselben bei der eben hinuntersteigenden Generation. Neu hieß ein Lebensinhalt, der erst aufgespürt, entdeckt, aus den Zeitstimmungen destilliert werden sollte; neu hießen die für den kostbaren Zukunftsstoff nötigen Schläuche, an deren Verfertigung man eifrig arbeitete. Von der Beschaffenheit des prahlerisch verkündeten und gepriesenen ‚neuen Weins', seinem Duft und Geschmack, hatten die litterarischen Propheten eine dunkle Ahnung, eine undeutliche Vorstellung, die Ahnung des Begehrlichen, die Vorstellung der Unwissenheit. So viel war immerhin Faßbares und Greifbares an ihren An-

schauungen, die Überzeugung, daß die eben beginnende Zeit das Ungewöhnliche, Unerhörte, noch nie Dagewesene in der Erfüllung und Verwirklichung menschlicher Wünsche und Hoffnungen bringen und leisten werde. Sittlichkeit und Moral sollten in Zukunft auf einer festern Grundlage als seither ruhen, Volkswohlstand und Volksbildung wie eine arithmetische Progression zunehmen, die Religion, von Aberglauben und Schaugepränge gereinigt, das Absolute vorstellen, das Bürgertum aus seiner Botmäßigkeit und Selbsterniedrigung emporgehoben werden, das reine Menschentum den freien Menschen der Zukunft verkörpern, die Wissenschaft, alles Abstrakten, Esoterischen entkleidet, zum gemeinen Mann herabsteigen, der alsdann obendrein kein gemeiner Mann mehr sein werde. Poesie und Kunst aber würden das stolze Gebäude der verjüngten Kultur mit einem First krönen, der die Formenschönheit des Parthenon in Schatten stellen müsse." (Kuh, „Friedrich Hebbel", Bd. 1, S. 430.) Der alte Eudämonismus des 18. Jahrhunderts, die Glückseligkeitsphilosophie der Stürmer und Dränger, dereinst von Goethes Poesie und tiefsittlichem, schönem Menschentum und von Kants gewaltigem Denkerernst beschworen, lebte mit einem Mal im Gefolge der liberalen Tendenzen und der politischen Gärung wieder auf, empfing seine Hauptnahrung von jenseit des Rheins und gebärdete sich unendlich dünkelvoller als in vergangenen Tagen. Die prophetischen Verkündigungen einer neuen großen Zeit auch der Litteratur oder vielmehr gerade der Litteratur, die man wunderlich genug für die Brücke zu den sämtlichen nicht ästhetischen Gütern betrachtete, welche man einem hungrig-begehrlichen Geschlecht des Tags verhieß, erfüllten namentlich die periodische Presse, welche in Konsequenz der Julirevolution und der jungdeutschen Bewegung einen neuen Aufschwung nahm, wenigstens eine beträchtliche Vermehrung erfuhr. An die Stelle der rein belletristischen Blätter der Restaurationsepoche traten jetzt die halb belletristischen, halb politischen Organe, welche der Zensur unter dem Vorwand der Besprechung litterarischer, wissenschaftlicher, künstlerischer Dinge abgerungen wurden. Der völlig neue Genuß einer mehr oder minder versteckten Kritik und Besprechung der öffentlichen (staatlichen) Zustände, den man den halb publizistischen, halb belletristischen Darstellungen der jungdeutschen Schule, der Litteraten von modernem Bewußtsein und modernem Geist verdankte, erschien jenem Publikum, welches

immer oberflächlich seinen Instinkten und Unterhaltungsbedürfnissen folgt, auch als litterarischer Fortschritt. Man zeigte eine gewisse Geneigtheit, in die Geringschätzung, welche die neuen Propheten gegen die Litteratur größerer und besserer Zeiten an den Tag legten, mit einzustimmen. Die Behauptung, daß „die Zeit und das noch ungelichtete Chaos ihrer Forderungen, das mächtige Wehen und Rauschen in den neuen Luftströmungen, die über die Menschheit hinweggezogen, das deutlich vernehmbare Läuten einer zur Zeit noch unsichtbaren neuen Kirche des freien Geistes" (Gutzkow) noch eine größere und edlere Litteratur bringen müßten, als sie Goethe und Schiller gekannt, fand Anklang. „Vossens Spießbürgerlichkeit, Matthissons kränklich-weinerliches Wesen, Schlegels geziertes Reifrockspreizen, selbst Schillers bestechendes Ablösen von der Wirklichkeit mußten angegriffen, es mußte der Schein einer neuen Barbarei gewagt werden, um eine neue Klassik vorzubereiten." (Laube.) Daß man auf diesem Weg nicht nur dem Schein der Barbarei, sondern der Barbarei selbst nahe genug kam, dessen ward man sich schon im Jahrzehnt nach all diesen prahlerischen Verheißungen bewußt; für den Augenblick aber vermochte kein Damm den ersten wilden Schwall zu hemmen, der seine Kraft aus den Vorgängen, Zuständen und geistigen Erscheinungen in Frankreich sog.

Für die Schriftsteller des jungen Deutschland schloß Hölderlins wundervolles Wort: „Es ist ein so schönes Gedeihen in allem, was wir treiben, wenn es mit gehaltener Seele geschieht und uns das stille, stete Feuer belebt, das ich besonders in alten Meisterwerken aller Art als herrschenden Charakter immer mehr zu finden glaube. Aber wer hält sich in schöner Stellung, wenn er sich durch ein Gedränge durcharbeitet, wo ihn alles hin und her stößt?" eine volle Rechtfertigung ihres Gebarens, eine hinreichende Erläuterung des Unterschieds zwischen sich und den Klassikern ein, während es in Wahrheit eine Anklage enthielt. Für sie waren die Begriffe Pietät und Erkenntnis des vergangenen Großen synonym mit blöder Anbetung des Überwundenen und unselbständiger Nachahmung.

In ähnlicher Bravourfechterweise wie die seit 1830 auftauchende Schule des „Modernen" waren nie zuvor litterarische Talente in die Litteratur eingetreten. Der „Kultus der Prosa", dem sie angeblich huldigte, kam über die Verleugnung des Poetischen in ungebundener wie in gebundener Rede nicht hinaus.

Motive und Absichten, welche nur bei gänzlicher Abwesenheit oder würdeloser Wegwerfung des poetischen Talents für poetische ausgegeben werden konnten, standen breit im Vordergrund dieser Bewegung, welcher der bürgerliche Liberalismus zujauchzte, „weil er wahrnahm, daß sich die hohe Polizei an den unbequemen rührigen Schriftstellern ärgerte“.

Und doch gab es in den bestehenden deutschen Zuständen Erklärungen, wo nicht Entschuldigungen der übermütigen Zuversicht dieser neuen Litteratur und des Entgegenkommens der Gebildeten. Unbegreiflich und schier frevelhaft erscheint spätern Generationen das Bedürfnis, Goethe den Kranz vom Haupt zu reißen (worin die Wolfgang Menzel und Börne ihre Hauptaufgabe erkannten), vermessen die Lust an der Frivolität und der hohlen Tagesphrase, unsäglich unreif der Enthusiasmus, welcher mit einigen süddeutschen Kammerreden und Börnes Briefen aus Paris eine neue Epoche der Weltgeschichte anbrechen sah. Allein in einer Zeit, wo die Menschen, und gerade die Menschen von regerm Geist und einer gewissen Lebendigkeit, der apathischen Stille, des greisenhaften Auslebens einer großen Kultur bis zum Ekel müde waren, wo selbst die tüchtigsten Naturen an der Sehnsucht nach Veränderung und Umschwung um jeden Preis krankten, wurde es durchaus als Erquickung empfunden, wenn jugendliche Keckheit und falsche Beurteilung der Verhältnisse die hergebrachte Schweigsamkeit durchbrachen. Die litterarische Opposition, obschon weit zielloser und sinnloser als die politische, war der Veränderungslust hochwillkommen. Wer die Erfolge der Wolfgang Menzelschen Kritik des Goethe-Kultus verstehen und nicht schlechthin annehmen will, hier habe es sich nur um die Triumphe absprechender Roheit gehandelt, der muß Phantasie genug haben, sich die steif-anmaßlichen oder kindisch-harmlosen Theekreise einer Zeit zurückzurufen, welche sich nur an die letzten Lebensäußerungen Goethes, an gewisse Zufälligkeiten seines Greisenalters heftete, muß sich vergegenwärtigen können, mit welcher breitspurigen Würde die entschiedensten Nichtigkeiten behandelt wurden, und wie eine Bühne, die schon längst nur noch locker mit der eigentlichen geistigen Entwickelung der Nation zusammenhing, einzig und allein den Mittelpunkt aller öffentlichen Interessen bilden sollte.

Unter diesen Gesichtspunkten wird das wunderlich unerfreuliche Gesamtbild der deutschen Litteratur in den dreißiger und vierziger

Jahren mit ihrem Übergewicht von angeblicher „Gesinnung" und unzweifelhafter Tendenz, mit ihren rasch vorübergehenden und verschwindenden Leistungen verständlich. Kaum in den ersten stürmischen Tagen der Romantik war etwas Ähnliches gesehen worden: Werke auf Werke, die mit dem Anspruch einer Offenbarung höchsten Talents, einer monumentalen Aussprache des tiefsten Zeitbewußtseins auftraten und im Augenblick wieder verschwanden; schimmernde Theorien, die wie Seifenblasen zerplatzten; wilder Kampf gegen die Vergangenheit und dabei in der Gegenwart der Krieg aller gegen alle! Die Entwickelungsfähigkeit der ganzen modernen Schule hätte streng genommen nur von den äußern politischen Ereignissen, vom Gang und Erfolg der politischen Opposition abgehangen. Soweit der Litteratur außer dem allmächtigen „Stil" noch eine Möglichkeit zur künstlerischen Darstellung gelassen wurde, blieb diese Möglichkeit durchaus an die außerpoetische Bewegung des Tags gebunden. Als einzig angemessener Stoff galt immer und immer wieder der „zeitgemäße", und die konsequentesten Theoretiker der neuen Schule, Ludolf Wienbarg und Theodor Mundt, sprachen auch entschieden für die Beschränkung auf gegenwärtiges Leben, von welchem Leben alle Elemente ausgeschlossen wurden, die mit der „Modernität" in Widerspruch standen. Aber daneben lehrten andre, daß der Genius auch die Vergangenheit im Sinn des modernen Ideals erfassen könne, was so viel bedeutete, daß die Stimmungen, Bedürfnisse und Wünsche des Tags, namentlich die politischen, die Schlagworte der süddeutschen Kammerreden und die über den Rhein herüberklingenden der französischen Parteien, in alle Vergangenheit hineingetragen werden könnten. Unsäglich einseitig, wie diese ganze Litteraturauffassung war, entsprach sie doch den Bedürfnissen eines großen Teils des deutschen Publikums, und der ästhetische Protest dagegen verhallte um so entschiedener, als es ungescheut ausgesprochen ward, daß die Zeit ästhetischer Anschauungen und der Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse durchaus vorüber sei. Gleichwohl fuhren die Wortführer dieser Überzeugung, die mit Theodor Mundt dem deutschen Volk verkündeten, daß ihm Goethe und die Größen des 18. Jahrhunderts „nur eine Theaterbildung" hinterlassen hätten, gereizt und empört auf, sowie ihr Beruf zu den höchsten Aufgaben und Formen der Poesie in Zweifel gezogen ward.

So gingen die Gärung und die phantastische Zukunftshoff-

nung, welche die französische Welt erfüllten, nach Deutschland über, ohne daß der freudige Lebensmut und die glänzende Talentfülle, welche die französische Litteratur des Jahrzehnts bei allen Verirrungen auszeichneten, mit übergegangen wären. Die jungdeutsche Schule schickte sich an, dem deutschen Volk eine neue Kultur, welche die für abgestorben erklärte weit übertreffen sollte, zu geben, und die nicht geringe Zahl derer, welche andre Überzeugungen hegten, sah sich für den Augenblick beiseite gedrängt oder durch das laute Getöse des Tags, welches immer schallender und wüster ward, übertönt und zum Verstummen gebracht. Glücklicherweise bewährte der trotzige Individualismus, der in manchen bösen Tagen der deutschen Litteratur zu gute gekommen war, auch jetzt seine Kraft und verhinderte, daß das litterarische Leben Deutschlands sich mit der jungdeutschen Bewegung völlig deckte.

Hundertneunundsechzigstes Kapitel.

Die Poeten der Übergangszeit.

Wie schon früher dargestellt worden ist, standen die deutschen Poeten der stillen Zeit zwischen 1815 und 1830 wechselnd unter den Einwirkungen der großen klassischen Dichtung und unter denen der Romantik, deren Hauptträger ja ihre schöpferische Thätigkeit tief in das zweite und dritte Jahrzehnt unsers Jahrhunderts hinein erstreckten. Daß die Romantik in der Durchschnittslitteratur überwog und namentlich die phantastisch-willkürlichen Ausschreitungen, in denen einzelne Talente die eigentliche Poesie suchten, sich der stärksten Nachwirkungen erfreuten, hing mit mancher Zeitstimmung, mit dem Bedürfnis, der vermeinten Nüchternheit des Lebens zu entrinnen, und mit dem träumerischen Hang zusammen, dem man sich in den Jahrzehnten des neueroberten Weltfriedens so völlig hingeben konnte. Daß neben der romantisch angehauchten Dutzendpoesie auch noch eine Belletristik wucherte, welche, dem Bedürfnis der platten Gemeinheit genügend, auch die platte Gemeinheit gewisser Kreise und Naturen treulich widerspiegelte, und deren erfolgreichste Vertreter eine Zeitlang als gefeierte Namen galten, durfte nicht wundernehmen. Die Hyperromantik und noch mehr die Pseudoromantik machten es in gewissem Sinn entschuldbar, wenn Clauren hier und Raupach dort als die Vertreter „gesunder“ Wirklichkeit und eines gesunden künstlerischen Realismus betrachtet wurden. Das unterhaltungssüchtige und zerstreute Publikum nahm die poetischen Gaben, welche die wenigste Sammlung erforderten, am liebsten an und auf; die hohen künstlerischen Anforderungen, welche die Heroen der Dichtung an sich selbst gestellt und allen Nachfolgern als ein Vermächtnis hinterlassen hatten, kümmerten die leicht befriedigte Masse nicht, und es war schon ein Verdienst, sich ihrer selbständig und unab-

hängig vom Publikum zu erinnern. Die Litteratur des Zeitraums unmittelbar vor der Julirevolution wies daher nicht nur schärfere Gegensätze, sondern auch größere Wertverschiedenheiten auf als diejenige irgendeiner vorangegangenen Periode. Die Zahl der Poeten, welche durch ihre Besonderheit ein Recht erwarben, von der Zukunft beachtet zu werden, blieb gegenüber der Zahl der Belletristen verschwindend klein, und selbst die bedeutendern und tiefern Naturen jenes Geschlechts brachten in empfindlichen Schwächen ihrer Schöpfungen der bösen Zeit ihren Tribut.

Unter den Dichtern, deren gesamte oder beste Schaffenszeit in die zwanziger Jahre fiel, war eine der erquicklichsten Erscheinungen der Lyriker Wilhelm Müller. Geboren am 7. Oktober 1794 zu Dessau, widmete er sich an der eben aufblühenden Universität Berlin dem philologischen Studium, trat, obschon nicht Preuße, 1813 unter die freiwilligen Jäger und nahm an den Schlachten bei Lützen, Bautzen und Kulm teil, setzte 1814, aus Frankreich heimgekehrt, seine Studien in Berlin wieder fort und begann gleichzeitig als Dichter und Schriftsteller mit Versuchen mannigfacher Art hervorzutreten. Von Bedeutung für seine Entwickelung wurde die Reise, welche er 1817 nach Italien unternahm. Die Eindrücke eines längern römischen Aufenthalts wußte er später in dem Buch „Rom, Römer und Römerinnen" (Berlin 1820) frisch und lebendig festzuhalten, seine eigne poetische Natur war durch die Reiseerlebnisse gereift, und seine äußern Verhältnisse gestalteten sich auch nach der Heimkehr günstig genug, ihm volle Lust und frischen Mut zum Schaffen zu erhalten. Müller ward 1819 Gymnasiallehrer in Dessau, nach Neugestaltung der dortigen Unterrichtszustände mit der Ordnung der herzoglichen Bibliotheken beauftragt und kurze Zeit darauf unter Beibehaltung einiger Unterrichtsstunden an den obern Klassen des Gymnasiums zum Bibliothekar ernannt. Im Mai 1821 schloß er eine sehr glückliche Ehe mit Adelheid Basedow, der Enkelin des Philanthropinpädagogen, lebte in heiterm Behagen einer stets mehr ausgebreiteten litterarischen Thätigkeit, deren Kern- und Glanzpunkt seine lyrische Dichtung blieb. Leider war dem frischen und liebenswürdigen Dichter kein langes Leben gegönnt. Im Sommer 1827 unternahm er mit seiner Gattin eine jener größern Reisen, die er sich fast alljährlich gönnte, sah den Rhein und Stuttgart, wo er

Gustav Schwabs Gast war, und kehrte, anscheinend in voller Gesundheit, über Weimar am 25. September nach Dessau zurück. Schon in der Nacht des 30. Septembers 1827 aber machte ein Herzschlag seinem hoffnungsreichen Leben ein jähes Ende.

Wilhelm Müllers Dichtungen wurden, nachdem er der Almanachs- und belletristischen Zeitschriftenlitteratur seiner Tage seinen Zoll entrichtet, zuerst in drei kleinen Sammlungen: „Siebenundsiebzig Gedichte aus den Papieren eines reisenden Waldhornisten" (erster Druck, Dessau 1821) und „Lieder der Griechen" (ebendas. 1821 und 1822), vereinigt. In diesen drei Sammlungen sind die Töne voll und rein angeschlagen, welche die sämtlichen „Gedichte" (erste Sammlung, herausgegeben von G. Schwab, Leipzig 1837; neueste Ausgabe, herausgegeben von Max Müller, ebendas. 1869) Müllers durchklingen. Durchgehends klar und gesund, bald frisch und keck, bald innig und tief gefühlt, in vollendeter, aber meist schlichter, sangbarer Fassung, volksliedähnlich, gehören die Wanderlieder, Weinlieder, Frühlings- und Liebeslieder Wilhelm Müllers zu den wertvollsten und unvergänglichsten poetischen Schöpfungen der zwanziger Jahre. Diese sonnige Heiterkeit, diese quellende Jugendlust, diese reine Milde auch im poetisch verklärten Leid und Schmerz entsprachen der Forderung, daß die Poesie als weltliches Evangelium Lust am Leben wecken solle. Trotz eines romantischen Anhauchs und romantischer Äußerlichkeiten ist der Poet durchaus von dem Geist erfüllt, welcher die Dichter des ältern, gesündern Geschlechts zumeist belebt hatte. Ob er sich in die Tracht von reisenden Musikanten, wandernden Mühlknappen, Jägern, Bergleuten oder Handwerksburschen, aller alten Träger volkstümlichen, frischen Sanges, hüllt, überall schaut derselbe liebenswürdige, warmherzige Geselle heraus, dessen Lieder wie für die Musik geschaffen sind. Rasch bemächtigten sich die Komponisten der köstlichen Gaben, die ihnen der Dichter der funkelnden, hell jubelnden Frühlings- und Liebeslieder, der Cyklen: „Die schöne Müllerin", „Die Winterreise", „Die schöne Kellnerin von Bacharach", der „Ländlichen Lieder" und „Tafellieder für Liedertafeln", bot. Auch jene Liederkreise, in denen er die Erinnerung an Reisen und Wanderungen in der anmutigsten Weise festhielt, die „Lieder vom Meer", der „Frühlingsstrauß aus dem Plauenschen Grunde bei Dresden", „Lieder aus Franzensbad", die „Muscheln von der

Insel Rügen", waren zum größten Teil sangbar. Neben den lyrischen Gedichten im engsten Sinn gelangen Müller vortrefflich Romanzen, unter denen einzelne, wie: „Est, est", „Der Glockenguß zu Breslau", eine außerordentliche Popularität erlangt haben. War Müllers poetische Begabung im ganzen harmlos und lebensfreudig, so wich sie doch, den romantisch gestimmten Zeitgenossen ungleich, der Berührung mit dem Tag nicht aus. Die Erhebung Griechenlands gegen seine türkischen Dränger, welche von 1821 an die leidenschaftliche Teilnahme der zivilisierten Welt in Anspruch nahm, begeisterte den frischen Lyriker zu jenen Gesängen, in denen er die Helden der fernen Bewegung mit poetischem Glorienschein umkleidete, die Siege und den Todesmut der Griechen in fortwährender Parallele mit althellenischen Erinnerungen feierte und sich in einzelnen dieser Dichtungen, namentlich in dem prachtvollen Trauergedicht auf Byrons Tod, zum stolzesten poetischen Schwung erhob. Die „Griechenlieder" riefen zahlreiche Nachahmungen hervor, die unmittelbare Wirkung wie die nachhaltige Geltung blieben allein den Gesängen Wilhelm Müllers gesichert.

Ein reiches poetisches Leben erblühte in der stillen Zeit der zwanziger Jahre in Schwaben, wo als leuchtendes Vorbild des vaterländischen Dichterkreises Ludwig Uhland einen bedeutenden und im ganzen höchst wohlthätigen Einfluß ausübte. Hier bildete sich eine Dichtergruppe, die als „schwäbische Schule" weit über die Restaurationsperiode hinaus in einer gewissen Abgeschlossenheit verharrte. Das charakteristische Kennzeichen der Poeten dieser Gruppe war eine Naturliebe, die an den schlichten Reizen der schwäbischen Heimat genährt ward, und jene innige Gemütswärme, die lieber klein und beschränkt als äußerlich und prunkhaft erscheinen mochte. Die sämtlichen Talente der Schwabenschule, obschon individuell weit verschiedener, als die dürftig absprechende Kritik der geistreichen Tageslitteratur zu sehen vermochte, zeigten allerdings eine eigenartige Begrenzung der Phantasie und des künstlerischen Strebens. Der Mangel großer, schaffender, die Breite der Welt und die Fülle des Lebens erobernder Phantasie, die nicht unberechtigte Furcht, beim Heraustreten aus engerm Kreis unpoetischen Zeiteinflüssen anheimzufallen, bannten die unermüdliche Produktion der schwäbischen Poeten vorwiegend in die Lyrik und die Grenzgebiete der lyrischen und epischen Dichtung: Ballade, Romanze, Idyll und kleine

Erzählung. Innerhalb dieses Gebiets zeichneten sich beinahe sämtliche schwäbische Dichter durch wahre poetische Empfindung und einen unleugbaren Zug zu reiner künstlerischer Gestaltung aus, täuschten sich aber freilich in der kritischen Wertschätzung ihrer Genossen und Landsleute leicht über die Bedeutung dieser Vorzüge für die große Entwickelung der deutschen Dichtung. Die poetischen Gebiete, in denen die schwäbischen Dichter sich so heimatlich fühlten wie in Württemberg, erfordern eine Frische und Jugendlichkeit, welche dauernd nur von sehr bevorzugten Naturen behauptet werden können. So blieb es nicht aus, daß dieselben Männer, die vor der fabrikmäßigen Tageslitteratur eine ehrliche und tiefreichende Abneigung empfanden, teilweise dennoch in eine äußerliche Versschmiederei, die kaum noch Produktion heißen durfte, hineingedrängt wurden, und daß ihr Anspruch, die echte Poesie gegenüber der Verflachung und der unpoetischen Tendenzlitteratur zu vertreten, vielfach höchst fragwürdig erschien. Im dritten Jahrzehnt gab die „schwäbische Schule" der deutschen Litteratur immerhin einige Talente, deren Leistungen sich nachhaltiger und innerlich lebendiger erwiesen als die gepriesenen Modedichtungen des gleichen Zeitraums. Als Repräsentant der charakteristischen Vorzüge wie der eigentümlichen Mängel der „schwäbischen Schule" kann in erster Reihe Uhlands Freund, der Lyriker und Balladendichter Gustav Schwab, gelten. Geboren am 19. Juni 1792 zu Stuttgart, ward er für das Studium der Theologie bestimmt, zu dem er sich auf dem Stuttgarter Gymnasium vorbereitete, und das er von 1809—14 im Tübinger „Stift" absolvierte. Nach guter Sitte der württembergischen Theologen betrieb Schwab neben den theologischen sehr gründliche philologische Studien, die ihn zum Gymnasiallehrerberuf in glänzender Weise befähigten. Seine poetischen Versuche, auf welche die Befreundung mit Uhland vom größten Einfluß wurde, begannen gleichfalls in der Universitätszeit. Im Jahr 1815 unternahm er eine größere Bildungsreise nach Norddeutschland, die ihn über Weimar und Dresden nach Berlin führte, wo er einige Monate hindurch verweilte. Über Hamburg, Bremen und Kassel ging er nach der Heimat zurück, wo er als Repetent am theologischen Seminar zu Tübingen seine erste Anstellung fand. Im Jahr 1817 ward er als Professor am Obergymnasium nach Stuttgart berufen. Hier entwickelte er in zwei Jahrzehnten reicher und befriedigender

amtlicher Arbeit auch eine sehr ausgebreitete litterarische Thätigkeit. Poetisch gehörten dem gedachten Zeitraum seine „Romanzen aus dem Jugendleben des Herzogs Christoph von Württemberg", seine „Legende von den heiligen drei Königen", seine kleinen epischen Dichtungen: „Die Kammerboten in Schwaben" und „Der Appenzeller Krieg" sowie die größte Zahl seiner bekanntern lyrischen Gedichte und Balladen an. Als Neubearbeiter älterer deutscher Dichtungen, als poetischer Übersetzer und Sammler, als Beschreiber der Schönheiten seiner Heimat, als Wiedererzähler von Sagen und Märchen, als Redakteur des poetischen Teils des „Morgenblatts" und als Herausgeber des „Deutschen Musenalmanachs" erlangte er einen weitreichenden Namen und Einfluß, fiel aber natürlich auch tausend Anmutungen und falschen Beurteilungen anheim. Die Erfahrungen, welche er namentlich in den dreißiger Jahren zu machen hatte, legten ihm den Wunsch nach ruhiger Zurückgezogenheit in einem ländlichen Pfarramt nahe; er erhielt 1837 die Pfarre zu Gomaringen in der Nähe von Tübingen. Bereits 1841 kehrte er als Pfarrer bei der St. Leonhardskirche nach Stuttgart zurück, ward 1844 zum Oberkonsistorial- und Oberstudienrat im württembergischen Kultusministerium ernannt und starb als solcher am 3. November 1850 in Stuttgart.

Schwabs beste poetische Leistungen wurden in der bald ausgedehntern, bald wieder verkleinerten Sammlung seiner „Gedichte" (erster Druck, Stuttgart 1828—29; Auswahl 1838; neueste Ausgabe, Leipzig 1882) vereinigt, welche auch seine selbständig erschienenen dichterischen Jugendwerke, die frischen „Romanzen aus dem Jugendleben des Herzogs Christoph von Württemberg" (Stuttgart 1819) und „Die Legende von den heiligen drei Königen in zwölf Romanzen" (ebendas. 1822), aufnahm. Das poetische Naturell Schwabs war gesund und liebenswürdig, schloß aber eine gewisse Neigung zur rhetorischen Breite und lehrhaften Redseligkeit nicht aus, die der Dichter, wie es sein Sohn Chr. Th. Schwab in seiner kleinen Biographie rühmt, ernstlich zu bekämpfen suchte. „Sobald er Uhlands Poesie, diesen klassischen Typus der Liederdichtung, kennen lernte, übte Uhland einen reinigenden, läuternden Einfluß auf ihn; er streifte mehr und mehr den Hang zum Rhetorischen von sich ab und bekannte sich bescheiden als Uhlands Schüler, ohne daß man ihm vorwerfen

könnte, der Nachahmer desselben zu sein." („G. Schwabs Leben", Freiburg und Tübingen 1883, S. 179.) Trotz seines eifrigen Anschlusses an den größten schwäbischen Poeten gelang es dem Lyriker Schwab keineswegs überall, die Rhetorik „abzustreifen"; nur selten entquoll ihm der einfache, herzliche Liedton, am glücklichsten im „Lied eines abziehenden Burschen" („Bemooster Bursche zieh' ich aus"). Innig und schön sind eine Anzahl seiner Gedichte, in denen sich Empfindung und Betrachtung verbinden, in denen er die Reflexion in echte Stimmung wandelt. Dem Leben und der Zeitbewegung steht er trotz gelegentlicher romantischer Neigungen keineswegs fern, seine Dichtungen legen Zeugnis ab, wie tief er von den Kämpfen der Griechen und später der Polen ergriffen ward, wie leidenschaftlich er die Sehnsucht nach Erneuerung des Deutschen Reichs und Volks teilte. In gewissem Sinn war er gleich Wilhelm Müller einer der Vorläufer der spätern politischen Poesie, nur daß er nie den Irrtum derer geteilt hatte, welche das politische Lied als eine besondere, höher berechtigte, die gesamte alte Lyrik gleichsam ablösende Schöpfung ansahen. Schwabs eigenstes Gebiet blieb die Ballade und Romanze. Ein sehr frischer Ton herrscht schon in den Romanzencyklen vom schwäbischen Heimatsboden: „Romanzen vom Herzog Christoph", „Die Kammerboten in Schwaben", „Der Möringer", „Der Appenzeller Krieg"; doch wirken sie meist äußerlich und stoffartig, lassen eine tiefere poetische Beseelung, wie sie bei Uhland überall vorhanden ist, noch vermissen. Diese Beseelung tritt, sowie der Dichter Stoffe allgemein menschlichen Gehalts ergreift, ein. Gedichte wie: „Das Gewitter", „Das Mahl zu Heidelberg", „Der Reiter über den Bodensee" und andre gediehen darum zu reiner Vollendung.

Mit Uhland und Schwab wie mit allen Poeten seines Heimatslands befreundet, erst spät in die Öffentlichkeit getreten, aber seiner ganzen Bildung und Richtung nach in diese Entwickelungsperiode gehörig war Karl Hartmann Mayer, geboren am 22. März 1786 zu Neckarbischofsheim, gestorben als pensionierter Oberjustizrat am 25. Februar 1870 in Tübingen. Ein feinsinniger Lyriker, dessen „Gedichte" (Stuttgart 1833, neueste Auflage 1865) namentlich durch ihre stimmungsvollern, im knappsten sprachlichen Ausdruck völlig klaren und schönen Naturbilder ausgezeichnet waren.

Eine Dichterkraft, welche von Haus aus nicht auf die enge

Begrenzung in Lied und lyrisch-epischer Dichtung angewiesen war und mit jugendfroher Zuversicht nach großen Schöpfungen und Gestaltungen rang, erwuchs der deutschen Litteratur in dem schwäbischen Erzähler Hauff, dessen beste Leistungen den bleibenden Schätzen der deutschen Litteratur mit allgemeiner Zustimmung eingereiht wurden, obschon der Frühgeschiedene kaum erst begonnen hatte, seine eigentümlichste Kraft zu entfalten. Wilhelm Hauff war am 29. November 1802 zu Stuttgart geboren, ward nach dem frühen Tod seines Vaters im Hause seines Großvaters, des Obertribunalrats Elsässer zu Tübingen, erzogen und besuchte dort zuerst die Schule. Zur weitern Vorbereitung für die künftigen Studien ward Hauff 1817 nach Blaubeuren gesendet. Die ersten poetischen Versuche fielen in die Blaubeurer Schuljahre. Gleichwohl scheint niemand in seinen Umgebungen Bedeutendes von ihm erwartet zu haben. Die rege Phantasie und das lebendige Erzählertalent, welches er schon zeigte, wirken bei der Knabenjugend, gelten aber nicht eigentlich, weil jeder noch genug davon zu besitzen glaubt.

Im Jahr 1820 bezog er zum Studium der Theologie und Philologie die Tübinger Universität. Es war eben die Zeit der Demagogenuntersuchungen, der Verfolgung und der Auflösung der Burschenschaft. In Tübingen wie auf andern kleinstaatlichen Universitäten wurde dieselbe noch geduldet, als auf den preußischen Hochschulen das Verbot schon ergangen war. Hauff, obwohl kein so leidenschaftlicher Fechter und Turner wie die meisten seiner Kommilitonen, schloß sich der Burschenschaft an. Vor der Beteiligung an den eigentlichen „demagogischen" Verbindungen wie vor den Ausschreitungen des Studententums bewahrten ihn das Tübinger „Stift", die Nähe der Mutter und der Schwestern und seine beginnenden litterarischen Versuche. Mit der Erwerbung der philosophischen Doktorwürde beschloß Hauff 1824 seine Tübinger Studien. Empfehlungen und gutes Glück führten ihn als Hauslehrer in die Familie des Generals Freiherrn von Hügel. In dieser Zeit vollendete und veröffentlichte Hauff seine ersten Märchen und den Anfang seiner „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans". Im Winter von 1825 zu 1826 schrieb er, auf den Ton der beliebtesten Moderomane eingehend, den kleinen Roman „Der Mann im Monde", der nach verschiedenen Zeugnissen zuerst durchaus nicht satirisch und parodistisch gemeint, sondern eine direkte Nachahmung Clau-

rens war, ein jugendlicher Versuch, das große Publikum hinter sich drein zu ziehen. Schließlich wandelte ihn Hauff zur Satire gegen die Claurensche süßlich-kokette Erzählungsmanier, ja gab das Werk, um den Effekt voll zu machen, unter Claurens Namen heraus. Übrigens hatte er kurze Zeit später eine würdigere Leistung, die historische Erzählung „Lichtenstein", vollendet, schrieb den zweiten Teil der „Memoiren des Satans", neue prächtige Märchen, und hatte sich entschlossen, sich ausschließlich der litterarischen Laufbahn zu widmen. Seine Hauslehrerstellung verließ er 1826, eine vielversprechende Verbindung mit dem alten Freiherrn von Cotta, dem „königlichen Kaufmann", dem einflußreichsten und weitblickendsten aller deutschen Buchhändler, war angeknüpft. Die verhältnismäßig reichen Honorare, die er für seine jüngst vollendeten Arbeiten erhalten, gestatteten ihm eine mehrmonatliche Reise, und Mitte April 1826 brach er zunächst nach Paris auf. Durch die Niederlande wendete er sich im Sommer dann nach Deutschland; in Bremen empfing er die Anregungen zu seinen „Phantasien im Bremer Ratskeller", in Hamburg erfreute er sich an dem hochgehenden Strom des Lebens. Nach mehrwöchentlichem Aufenthalt in Berlin wendete sich Hauff nach Dresden und kehrte im Spätherbst des Jahrs 1826, in dem sich mannigfache und wechselnde Eindrücke zusammengedrängt hatten, in das heimatliche Stuttgart zurück. Mit dem 1. Januar 1827 übernahm er die Leitung des im Cottaschen Verlag erscheinenden „Morgenblatts für gebildete Stände". Im Februar fand Hauffs Hochzeit mit einem liebenswürdigen Bäschen statt, und der Dichter fühlte sich glücklicher und erwartungsfroher als je zuvor. Bereits hatte er wieder einen größern historischen Roman geplant, um dessentwillen er im Sommer eine Reise nach Tirol unternahm. Schon am 18. November seines glücklichsten Jahrs aber erlag der Dichter zu Stuttgart einem typhösen Fieber.

Die Schöpfungen Hauffs, namentlich seine letzten Märchen und Erzählungen und die frischen „Phantasien im Bremer Ratskeller", erregten so ausgebreitete und nachhaltige Teilnahme, daß eine Ausgabe seiner „Sämtlichen Werke" (erste Ausgabe herausgegeben von G. Schwab, Stuttgart 1830; neueste Ausgabe 1869; „Hauffs Werke", herausgegeben von Ad. Stern, Berlin 1878) den frischen Erzähler den klassischen Schriftstellern anreihte. Im Gegensatz zur Mehrzahl seiner schwäbischen Stammes-

genossen war Hauffs Sinn von Jugend an auf die erzählenden Formen der Dichtung gerichtet, seine reiche Phantasie strebte sich in mannigfachen, rasch wechselnden Gestalten und Situationen auszuleben. Daß ihm der echt lyrische Ton zu Gebote stand, belegen unter seinen wenigen Gedichten vor allen die beiden dem Volkslied nachklingenden und zu Volksliedern gewordenen Soldatenlieder: „Steh' ich in finstrer Mitternacht" und „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod". In seinen Novellen war er von Haus aus keineswegs selbständig. Sein heiteres, lebensfrisches Naturell schloß die Nachbildung der Hoffmannschen Schauernovellen, seine gesunde Freude an der Mannigfaltigkeit der Lebenserscheinungen und Ereignisse die unbedingte Anlehnung an die Tiecksche Erzählungsweise aus; aber in mehr als einer seiner Erzählungen spürt man die Anlehnung an beliebte Muster und einen eklektischen Zug, den der glückliche Instinkt seiner Natur erst später überwand. Seine rasche Erfindungsgabe entbehrte des feinen Gefühls für die eigentlichen Voraussetzungen der Novelle nicht. Die Erkenntnis, daß dieselbe eine außerordentliche und doch lebenswahre, eine an sich oder im Lichte der Darstellung einzige Begebenheit vorzuführen habe, hat Hauff mitten im raschen, gelegentlich allzu raschen Produzieren nicht verlassen. Sämtlichen Novellen liegt eine glückliche Phantasie, die bei allem Reichtum doch immer auf das Anmutige, Anmutende gerichtet ist, zu Grunde, so daß die wenigsten Leser sich des Mangels tieferer Charakteristik bewußt werden konnten. Auch wo der Dichter zum Phantastischen neigte, empfand er keine Anwandlungen des hyperromantischen Zeitgeistes und traf in diesem Punkt sehr glücklich mit jenen poetischen Landsleuten der schwäbischen Dichterschule zusammen, welche sich von der gesamten Romantik nur die gesunden, allgemein gültigen, menschlich ergreifenden Elemente angeeignet hatten.

Unter Hauffs sämtlichen Novellen: „Jud Süß", „Die Bettlerin vom Pont des Arts", „Die Sängerin", „Die letzten Ritter von Marienburg", „Othello" und „Das Bild des Kaisers", darf nur die erstgenannte als „historische" Novelle im engern Sinn des Worts angesehen werden. Der Erfolg seines „Lichtenstein", in der warmen Hingabe an eine bedeutende Episode der württembergischen Vergangenheit begründet, legte Hauff den Gedanken nahe, auch andre Momente seiner vaterländischen Geschichte zu behandeln. An abenteuerlich-ungewöhnlichen Vorgängen, an

erschütternden Kämpfen, Konflikten und Schicksalen ist dieselbe bekanntlich nur allzu reich gewesen. Mit dem festen Blick, der ihn auch bei der Wahl der Zeit des Herzogs Ulrich für ein größeres Lebensbild leitete, griff Hauff einen besonders drastischen Vorgang in „Jud Süß" auf. Unter dem Einfluß Walter Scotts entstand sein historischer Roman oder, wie er es nennt, „historische Sage" „Lichtenstein", in der die Erlebnisse des flüchtigen Herzogs Ulrich von Württemberg den eigentlichen Mittelpunkt bilden. Die Leichtigkeit und Anmut seiner Darstellung, sein klarer, sinniger Blick in das menschliche Leben, die Frische der Phantasie, mit der er den Reiz der vaterländischen Gegenden zu schildern und spannende Situationen zu zeichnen weiß, endlich eine gewisse heitere Laune, die sich auch im „Lichtenstein" nicht verleugnet: alle diese Eigenschaften rechtfertigen die Beliebtheit des Werks vollständig.

Höher denn als historischer Novellist muß Hauff als Märchenerzähler gestellt werden. So oft er sich aus der umgebenden Wirklichkeit in eine phantastische Welt flüchtete oder vielmehr phantastische Gestalten und Stimmungen in seine Darstellung hereinspielen ließ, gewannen auch seine realen Gestalten und Situationen einen erhöhten Reiz, lebendigere Züge, frischere Farben; seine Darstellung nimmt, wie Paul Heyse es ausdrückt, „an sinnlicher Schärfe zu, je mehr die Erfindung den Boden der Wirklichkeit verläßt" (Heyse-Kurz, „Deutscher Novellenschatz", Band 4, S. 120). Der Grund dieser Eigentümlichkeit liegt wohl darin, daß sich die Hauffsche Phantasie auf dem Boden des Unwirklichen, Märchenhaften am freiesten fühlte, am wenigsten nach Vorbildern zu blicken vermochte, daß der Dichter jenes schöpferische Gefühl für Leben und Wirklichkeit in sich trug, das auch bei spärlichen Erlebnissen und Beobachtungen so überraschend ausgiebig und sicher ist, aber in seiner Entfaltung leicht durch die Reflexion über die eigne Unkenntnis der Welt gehemmt wird.

Hauffs einzelne Märchen, reich, bunt und wechselnd in der Erfindung, treffen glücklich den Ton, welcher die Jugend anzieht, fesselt und dabei auch die Lebensreifen durch die Lebendigkeit des Vortrags in hohem Maß interessiert. Wenn Märchen nur in der schlichten, knappen, treuherzigen Weise erzählt werden dürften, welche die aus dem Volksmund gesammelten Märchen der Gebrüder Grimm einhalten, so hätte Hauff die Grenzen mit seiner

Detaillierung weit überschritten. Inzwischen durfte er sich für seine Weise auf das Vorbild der arabischen Märchenerzähler berufen, die gleichfalls breiter, redseliger, eingehender in Charakteristik der Gestalten und in Einzelheiten der Schilderung aufzutreten pflegen. Die beiden ersten Gruppen seiner Märchen sind zwar keineswegs den Geschichten von „Tausendundeine Nacht" nacherzählt, aber sie klingen in gewissem Sinn an dieselben an, haben manche feine Züge und Farben, die in der großen arabischen Märchensammlung recht wohl an ihrem Platz sein würden. Die köstlichsten sind immer diejenigen, in denen sich der frische, unversiegbare Humor Hauffs geltend machen kann. Die „Geschichte vom Kalifen Storch", die „Geschichte von Abner dem Juden, der nichts gesehen hat" und die „Geschichte vom Zwerg Nase" müssen als vortreffliche Zeugnisse seines eigensten Talents betrachtet werden. Im Cyklus „Das Wirtshaus im Spessart" ist es vor allem die prächtige Sage „Das kalte Herz", die mit ihrem deutsch-heimischen Ton, ihrem frischen Waldhauch und ihrem originellen Spuk unter Hauffs sämtlichen Erfindungen mit obenan steht. Die Rahmenerzählung zerschneidet die Erzählung sehr unnötigerweise in zwei Teile, hebt aber ihre einheitliche und spannende Wirkung nicht auf.

Das letzte Werk, dessen Vollendung dem Dichter vergönnt wurde, die reifste Frucht jener Reise, die Hauff im Jahr 1826 unternommen, war nicht nur seine beste, sondern auch seine verbreitetste und volkstümlichste Schöpfung. Es gehört mit all seinem Reize zu jenen schwer klassifizierbaren Leistungen, welche einen schulgerechten Ästhetiker zur Verzweiflung bringen können. Ein übermütiges und dabei so anmutiges Capriccio, ein zwischen Erzählung, Erinnerung, Märchen und Traumbild schillerndes Etwas, das doch aus Einem Guß ist, eine Reihe von lebendigen, ganz plastischen und energischen Gestalten, die doch wieder nur aus dem Dufte des alten Rheinweins gestiegen scheinen und den träumenden Dichter zuletzt so allein lassen, wie er zuerst im lauschigen Gewölbe des Bremer Ratskellers gesessen: dies alles spottet jeder Form und Regel und ist dabei doch so formvoll, wie jedes echte Kunstwerk sein soll. Die glückliche Mischung von studentischem Humor und poetischem Ernst in den „Phantasien im Bremer Ratskeller" sichert ihnen, namentlich bei der Jugend, eine unvergängliche Wirkung. „Reale" Unterlagen hatte Hauffs prächtige Erfindung selbst-

redend keine andern als die Existenz des ehrwürdigen Bremer Lokals. Zwischen den alten Kellermauern und vor den kostbaren Tropfen des Bremer Ratskellers haben wohl auch minder poetische Gemüter als das unsers Dichters gelegentlich Gestalten gesehen und der Generationen gedacht, die hier zechend und plaudernd gesessen. Indes nur seltenen Naturen ist es gegeben, ihren Träumen Wirklichkeit zu verleihen und andre zu zwingen, mit ihnen zu träumen! Etwas Ähnliches geschieht seit Hauffs köstlichem Büchlein: kein Deutscher kann mehr die Räume des Bremer Ratskellers betreten, ohne die Jungfer Rose und den Kellermeister Balthasar, den schwedischen Hauptmann Gutekunst und seinen Reitknecht Balthasar Ohnegrund, den steinernen Roland und die übrigen Schatten, denen der Poet so übermäßiges Leben eingehaucht, zu schauen. Es ist ein Zwang der freundlichsten, liebenswürdigsten Art, er bezeugt den poetischen Vollgehalt des Capriccio. Auch wer mit Herzog Theseus im „Sommernachtstraum" sagen wollte: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft", müßte doch erfahren, welch ein Unterschied zwischen Träumen und Träumen ist, und denen Hauffs den Vorzug vor einer ganzen Reihe von Nachahmungen geben.

Hauffs satirische Erzählungen, auf Zeitzustände und Zeitstimmungen berechnet, haben nicht die Bedeutung der eben charakterisierten besten Schöpfungen des Poeten. Die „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans" waren ein frisches, vielversprechendes Buch, der Einfall selbst, in den Erlebnissen des Satans gewisse Tageserscheinungen satirisch zu spiegeln, weder neu noch besonders geistreich; aber Hauffs anmutiges Fabuliertalent, seine jugendliche Fröhlichkeit und das leidenschaftliche Interesse, mit dem er die Entwickelung namentlich der vaterländischen Dinge begleitete, gaben den leichten Skizzen so viel Gehalt, um das Interesse auch des bessern Publikums der Zeit zu gewinnen. Die in die „Memoiren des Satans" verflochtenen tragischen Novellen kommen den spätern Erzählungen Hauffs nicht gleich, aber die satirischen Darstellungen des Tübinger Burschentreibens und der Demagogenriecherei, die Charakteristik der ästhetisierenden Theezirkel in Berlin, die Schilderungen des Frankfurter Börsentreibens und seiner Verbindung mit der schlechtesten Politik der Restaurationsperiode,

die Episode, in der Herr von Garnmacher Rezensent wird, verlieren selbst unter sehr veränderten Verhältnissen ihre Wirkung nicht.

Der parodistische Roman „Der Mann im Mond“ mit der dazugehörigen, ihn gleichsam erläuternden „Kontroverspredigt über den Mann im Mond“ bleibt die schwächste Produktion Hauffs. Mag derselbe ursprünglich eine jugendlich kecke Nachahmung des gefeierten Modeschriftstellers gewesen sein, welche erst später zur Satire um- und nachretouchiert wurde, oder mag Hauff mit dieser Produktion von Haus aus eine Parodie auf die Taschenbuchsnovellen Claurens beabsichtigt haben, der parodierte Schriftsteller war so widerwärtig, daß selbst die Übertreibung seiner Manier kein fröhliches Gelächter erweckte. Die platte Lüsternheit und die armselige Bewunderung Claurens für Geld und äußere Vornehmheit, auch seine Mischung von süßlich-sentimentalem und burschikosem Ton sind gut genug getroffen; aber deswegen hinterläßt „Der Mann im Mond“ den gleichen Eindruck wie die verhöhnten Originale und hat Hauffs Ruhm nicht erhöhen können, obschon der Lärm, den die Parodie erregte, seinen Namen zuerst in weitere Kreise trug.

Weit abweichend von der Weise seiner Landesgenossen stellt sich ein andrer gleichfalls früh aus dem Leben geschiedener schwäbischer Dichter, Wilhelm Waiblinger, dar. Geboren als der Sohn eines württembergischen Beamten am 21. November 1804 zu Heilbronn, wuchs Waiblinger infolge häufiger Versetzungen seines Vaters an den verschiedensten Orten empor und entbehrte jenes Heimatsgefühls, das den schwäbischen Poeten sonst eigentümlich war. Schon auf dem Obergymnasium zu Stuttgart, wo Schwab sein Lehrer war, zeichnete er sich durch poetisches Talent und überraschende Sprachbeherrschung, daneben aber auch durch erschreckende Frühreife aus. Während seiner Tübinger Studentenzeit, in der er den theologischen Studien nur dem Namen nach oblag, erweckten die poetischen Versuche: „Phaëthon“ und die „Erzählungen aus Griechenland“ große Hoffnungen für die Zukunft des jungen Poeten, Hoffnungen, die er durch eine ungezügelte und wüste Sinnlichkeit zuzeiten wiederum niederschlug. Am Ende stellte sich heraus, daß der wilde, gärende Poet auf dem Boden und in der Enge der Heimat nicht gedeihen werde. Die Cottasche Buchhandlung und einige Freunde rüsteten ihn mit Reisegeld aus und

sandten ihn 1826 nach Italien, wohin Waiblingers Sehnsucht ging. Aber die Erfüllung seiner Wünsche brachte dem heißblütigen Dichter anfänglich kein Heil. Wohl erfüllten ihn Land, Volk und Kunst mit Frohgefühl und Schaffenslust. Aber indem er seinem unbesieglichen Hang zum Genuß nachgab, lieh er seinen immer mehr erkaltenden Gönnern einen ausreichenden Vorwand, ihm alle materielle Hilfe zu entziehen, und so geriet er während der Jahre 1827 und 1828 in die schwersten Bedrängnisse, hatte die härtesten Entbehrungen zu erdulden und durfte nur einen Teil seines traurigen Geschicks als selbstverschuldet ansehen. Der pharisäische Hochmut, mit welchem man in den Kreisen der Heimat von dem Aufgegebenen und Verlornen sprach, wurde glücklicherweise für Waiblinger ein Stachel, sich emporzuraffen. Er versuchte seine äußere Existenz in Rom auf die Herausgabe eines „Taschenbuchs aus Italien und Griechenland" zu stützen, was ihm auch gelang. Gleichzeitig erregten seine Tragödie „Anna Bullen" und vor allem seine „Blüten der Muse" aus Rom, die den wilden Poeten wesentlich geläutert zeigten, neue Hoffnungen, die leider durch Waiblingers frühen, am 17. Januar 1830 zu Rom erfolgten Tod enttäuscht wurden.

Das Interesse an der vielfach unfertigen und ungleichen, aber über die Mittelmäßigkeit mächtig emporstrebenden Erscheinung Waiblingers führte zu einer Ausgabe seiner „Gesammelten Werke" (herausgegeben von H. Canitz, Hamburg 1840), während dem Andenken des Dichters mit einer Auswahl seiner schönsten Gedichte und talentreichsten Erzählungen besser gedient gewesen wäre. Die Erstlingsversuche Waiblingers, „Vier Erzählungen aus der Geschichte des jetzigen Griechenland" (Ludwigsburg 1821) und der an Hölderlins „Hyperion" und Hölderlins persönliches Schicksal anknüpfende Roman „Phaëthon" (Stuttgart 1823), erwiesen eine reiche Phantasie und einen auf das Ungemeine gerichteten Sinn; in den Briefen des „Phaëthon" lebte eine idealistische Begeisterung, die wohl jugendlich unreif, aber nirgends unedel war. Doch fehlte es namentlich den poetischen Erzählungen aus Griechenland („Kalonasore", „Ykelula", „Euphrosyne", „Die Rose von Farsistan", „Der sterbende Korsar") an Maß und Schönheitssinn, dem „Phaëthon" an psychologischer Reife. Auch die Tragödie „Anna Bullen, Kö-

nigin von England" (Berlin 1829) zeichnet sich zwar durch eine vortreffliche Charakteristik, namentlich der Titelheldin, aus, entbehrt indes der dramatischen Spannung und Schlagkraft. Unter Waiblingers Erzählungen aus Italien, in welchen die deskriptiven Momente allzu breit in den Vordergrund treten, sind „Das Blumenfest zu Genzano" und die satirische „Die Briten in Rom" die interessantesten und bedeutendsten. Am reifsten und geläutertsten erscheinen Waiblingers Natur und Talent in seinen Dichtungen: den „Liedern des römischen Karnevals", den Gedichten und Epigrammen, in denen er „Neapel" und „Die Inseln" poetisch geschildert, den „Liedern aus Capri" und jenen ernsten, an Hölderlins Tiefsinn und sprachlichen Schwung gemahnenden Gedichten: „Der Tod", „Das Pantheon", „Auf dem Vierwaldstätter See" und andern.

Den Dichtern der schwäbischen Schule im engern Sinn mannigfach verwandt zeigte sich jener böhmische Poet, dessen Leben und Dichten sich zwar weit über den in Rede stehenden Zeitraum hinaus erstreckte, dessen geistige Entwickelung und Eigenart aber ausgangs der zwanziger Jahre bereits abgeschlossen war, Karl Egon Ebert. Geboren am 5. Juni 1801 zu Prag, studierte Ebert auf den Universitäten zu Wien und Prag Philosophie und die Rechte, ward in früher Jugend zum Bibliothekar des Fürsten von Fürstenberg, späterhin zum Archivdirektor des fürstlichen Hauses ernannt. Als solcher erfreute er sich einer Muße, welche große Schöpfungen gestattet hätte, wenn ihm hinreichende Gestaltungskraft und der Trieb, der rastlos auf Neues sinnt, verliehen gewesen wären. Ebert lebte von 1825 an teils in Donaueschingen, teils in Prag, übernahm seit 1833 mehr praktische Geschäfte in der Verwaltung der Fürstenbergschen Domänen und war zuletzt, bis er 1857 in den Ruhestand trat, Administrator der großen Fürstenbergschen Herrschaften in Böhmen. Darauf siedelte er nach Prag über, wo er in hohem Alter am 24. Oktober 1882 starb.

Eine späte Gesamtausgabe der Dichtungen Egon Eberts, „Poetische Werke" (Prag 1877), erweist, daß die eigentlich schöpferische Periode dieses Dichters in das dritte und vierte Jahrzehnt unsers Jahrhunderts fiel. Seine besten Gedichte, seine größte epische Dichtung sowie das dramatische Gedicht „Bretislaw und Jutta" sind sämtlich vor 1830, das Idyll „Das Kloster" in den ersten dreißiger Jahren entstanden. Ebert war der

erste jener deutsch-österreichischen Dichter, welche in dem Drang, neues und eigentümliches Leben in sich aufzunehmen und darzustellen, mit voller Naivität an der nationalen Bewegung andrer deutschfeindlicher Völker warmen Anteil nahmen. In seinen „Gedichten“ (erster Druck, Prag 1824; vollständigste Ausgabe, Stuttgart 1845) offenbart sich eine warm empfindende, poetische Natur mit reicher Phantasie, mit einem Zug zu schwermütigem Ernst und entschiedener Neigung zur Reflexion in Momenten, wo die Stimmung allein herrschen sollte. Der Natursinn des Dichters und die Spiegelung des eignen Empfindens im Naturbild gemahnen an Uhland, aber das Helle, Heitere, Sinnig-Anmutige der Uhlandschen Dichtung ist so wenig auf ihn übergegangen wie der große, freie Blick Uhlands für das Leben der Zeit. Die lyrischen Gedichte Eberts haben daher oft einen stärkern Beisatz von Rhetorik; die trefflichen und kräftigen Balladen, welche alle Vorzüge vollendeter Form, knapper Begrenzung auf das Notwendige, männlich frischer Sprache aufweisen, neigen großenteils zum Düstern, gewaltsam Heroischen, daher nur einige von ihnen („Frau Hitt“, „Schwerting, der Sachsenherzog“) größere Popularität erlangt haben.

Egon Eberts umfangsreichste Leistung war das epische Gedicht „Wlasta“ (Prag 1829), in welchem er die alten tschechischen Amazonensagen zu einem böhmisch-nationalen Heldengedicht in Nibelungenstrophen zu konzentrieren suchte. Die poetische Kraft des Dichters reichte jedoch nicht aus, um das Barbarische, Unerquickliche, was im Stoff lag, völlig zu überwinden und zu vergeistigen sowie Überlieferung und Erfindung zu einer lebendigen, fesselnden Handlung zu verschmelzen. Das Idyll „Das Kloster“ (Stuttgart 1833) war der modernen Empfindung verwandter, fand daher auch größern Beifall als die „Wlasta“. Das Drama „Bretislaw und Jutta“ (Prag 1835), das in Prag und Wien 1829 mit großem Beifall aufgenommen ward, behandelte wiederum einen Stoff aus der böhmischen Geschichte, welcher indes durch poetische Hinzuthaten in die Sphäre rein menschlicher Vorgänge und Empfindungen erhoben war. Die allgemein poetische Wirkung des Dramas war stärker als die dramatische, indes gehörte „Bretislaw und Jutta“ doch immer zu den ernstern und größern Dramen dieser Periode, in welcher die Neigung für die kleinen Formen und den leichten Stil in bedenklicher Weise überhand nahm.

Gleich Egon Ebert erregte in den zwanziger Jahren ein junger norddeutscher Poet große Hoffnungen, der in einem spätern langen Leben seine Leistungen aus diesem Jahrzehnt nicht übertraf und kaum wieder erreichte. August Hagen, geboren zu Königsberg am 12. April 1797, studierte auf der Universität seiner Vaterstadt zuerst Medizin und wandte sich dann, seinen innersten Neigungen folgend, der Kunst- und Litteraturgeschichte zu. Noch als Student schrieb er sein romantisches Gedicht „Olfried und Lisena“, welches die Aufmerksamkeit Goethes auf sich zog und dem jungen Poeten die schwer wiegende Empfehlung des Altmeisters verschaffte, der in „Kunst und Altertum“ auf ihn als auf ein Talent hinwies, das sogleich aufgeklärt, frei, heiter und den Gegenständen, die es behandelte, völlig gewachsen erscheine. Im Jahr 1822 trat Hagen eine längere Reise nach Italien an, habilitierte sich 1824 an der Königsberger Universität, ward 1825 zum außerordentlichen, 1831 zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte ernannt und mit der Aufsicht über die Kunstsammlungen der ostpreußischen Hauptstadt betraut. Fast ein halbes Jahrhundert hindurch war ihm vergönnt, diese Ämter zu bekleiden; Hagen starb am 16. Februar 1880 in seiner Vaterstadt. Seine spätere litterarische Thätigkeit galt Aufgaben der Kunst- und Litteraturgeschichte, die Mehrzahl seiner poetischen Werke entstand zwischen 1820 und 1830. Außer einem Bändchen „Gedichte“ (Königsberg 1822) ist hier zu nennen „Olfried und Lisena, ein romantisches Gedicht in zehn Gesängen“ (ebendas. 1820). Wenn Goethe dieser Dichtung einen „klar-tiefen Einblick in die menschlichen Gefühle, Gesinnungen und Zustände“ und „die Heiterkeit, sich in der Natur und ihren Einzelheiten überall zu ergehen“, zusprach, so verkannte er dabei die übermäßige Breite des in Stanzen geschriebenen Gedichts nicht, er riet dem Dichter, „nur kurze, einfache Erzählungen zu unternehmen“. Einigermaßen folgte Hagen dem Rat beim Entwurf und der Ausführung seiner vortrefflichen Prosaerzählungen „Norica, das sind nürnbergische Novellen aus alter Zeit“ (Breslau 1829; neueste Auflage, Leipzig 1872), welche er, eine Handschrift des 16. Jahrhunderts als Vorlage fingierend, in die eigentliche Glanzzeit Nürnbergs am Eingang des gedachten Jahrhunderts verlegt. Der künstlich altertümliche Ton der Erzählungen schloß hier die frische Lebendigkeit nicht aus, und die „Norica“ belegten aufs neue das Talent des

Dichters. Doch traf Hagen das glückliche Gleichmaß zwischen chronikalischen und poetischen Elementen, das in den „Norica" obwaltet, in den auf italienischem Boden spielenden „Künstlergeschichten" (Leipzig 1833—40), trotz trefflicher Einzelheiten in der „Chronik seiner Vaterstadt von Lorenz Ghiberti", nicht wieder, und eine Tragödie: „Oberst und Matrose" (1842), erwies sich als völlig verfehlt.

Energischer und ausgiebiger als das Talent August Hagens erwies sich dasjenige des Dramatikers Michael Beer. Derselbe war als Sohn eines der großen jüdischen Bankhalter, deren Einfluß auf die Berliner Gesellschaft und auf die geistige Entwickelung Berlins in ebendieser Zeit begann, und als jüngerer Bruder des nachmals gefeierten Komponisten Jakob Meyerbeer am 19. August 1800 geboren, erregte schon als Knabe durch seine poetische Begabung gewisse Erwartungen, studierte an der Universität seiner Vaterstadt Philosophie und Geschichte, unternahm dann eine große Reise nach Italien, ging 1824 zu längerm Aufenthalt nach Paris und lebte von 1827 an in München; dort dichtete er seinen „Struensee" und ließ ihn 1828 aufführen. München blieb auch sein festes Domizil, insoweit er, beständig auf längern Reisen begriffen, ein solches besaß. Nach Paris, welches inzwischen sein Bruder Jakob, der Komponist, zum Wohnort gewählt hatte, ging er öfter, kehrte aber immer wieder nach München zurück, wo er sich der Freundschaft des Dichters (und Ministers) von Schenk und der Gunst König Ludwigs I. erfreute. Im schönsten Lebensalter ward Michael Beer am 22. März 1833 zu München durch ein tückisches Nervenfieber dahingerafft. Die Herausgabe seiner „Sämtlichen Werke" (Leipzig 1835) veranlaßte und leitete sein Freund Ed. von Schenk. Außer den beiden Jugendtragödien des Dichters: „Klytämnestra", eine poetische Studie im klassischen, und „Die Bräute von Aragonien", eine ebensolche im romantischen Stil, enthalten dieselben einige Gedichte und die reifern Schöpfungen Beers, die Tragödien: „Der Paria" (erster Druck in der „Urania" für 1826), „Struensee" (erster Druck 1829) und „Schwert und Hand". „Struensee" erhielt sich auf einigen Theatern bis heute, und das einaktige Drama „Der Paria" hätte wenigstens verdient, sich zu erhalten. Die einfache, aber ergreifende Handlung im „Paria", die aus einer echt tragischen Voraussetzung erwächst und schon in den ersten

Szenen die unvermeidliche Katastrophe vollgültig motiviert, ist durch eine vortreffliche Charakteristik der wenigen Gestalten und eine warme, bilderreiche Sprache, deren Schwung überall der Situation entspricht, im höchsten Maß wirksam. Wenn Goethe gegen Eckermann aussprach, daß der Gegenstand des „Paria“ allgemein menschlich und höchst poetisch erscheine, weil er „füglich als Symbol der herabgesetzten, unterdrückten, verachteten Menschheit aller Völker gelten könne“, so traf er damit das Rechte, obschon der Dichter seine Erfindung hauptsächlich als Symbol der Unterdrückung angesehen hatte, unter welcher sein Stamm, die Juden, litt. Die durchaus würdevolle Art, in der er den Vorwurf ergriffen und behandelt, sicherten der Dichtung dauernde Sympathien. In der Tragödie „Struensee“ erhob Beer den schwankenden, eitlen und dem Ernst seiner außerordentlichen Lage nach keiner Richtung gewachsenen historischen Helden zum Vertreter der gesamten Aufklärung des 18. Jahrhunderts, der an den Intrigen aristokratischer Erbitterung und aristokratischen Neides zu Grunde geht. Die Tragödie gehört in Bau und Detaillierung zu den besten Werken des dritten Jahrzehnts, vermag jedoch die eigentümliche Sprödigkeit des historischen Stoffs nicht völlig zu überwinden.

Beers Freund und der Herausgeber seiner Werke, Eduard von Schenk, geboren am 10. Oktober 1788 zu Düsseldorf, hatte die Rechte in Landshut studiert, 1818 seine bayrische Beamtenlaufbahn als Sekretär im Justizministerium angetreten, war bereits 1825 zum Ministerialrat, 1828 aber zum Minister des Innern ernannt worden, ward nach seinem durch den Landtag bewirkten Sturz Präsident der Kreisregierung zu Regensburg und starb als Mitglied des bayrischen Staatsrats in München am 26. April 1841. Schenks Name ward als Dichter durch das schlecht motivierte, frostige und lediglich durch eine große Glätte der Sprache über das Gewöhnliche erhobene Trauerspiel „Belisar“ (in Schenks „Schauspielen“, Stuttgart 1829) bekannt, wozu Eßlairs Darstellung der Titelrolle wohl mehr beitrug als die Leistung des Dichters selbst. Die übrigen Dichtungen Schenks, einige Schauspiele, Fragmente zu einem Epos: „Ahasver“, lyrische Gedichte, sind der gehaltlosen Belletristik der Restaurationsperiode hinzuzurechnen, und nur das stärker hervortretende katholische Element unterscheidet sie von den Produkten der Abendzeitungspoeten.

Inhalt- und farbenreich, daneben freilich auch bizarr und barock erschien bei seinem ersten Auftreten ein Dichter, der als einer der begabtesten des dritten Jahrzehnts gelten durfte, dem aber das Geschick eine innere Entwickelung und geistige Reife versagte. Leopold Schefer, geboren am 30. Juli 1784 zu Muskau, besuchte das Gymnasium zu Bautzen, wollte in Wien Medizin studieren, widmete sich jedoch mehr philosophischen und musikalischen Studien, gewann, in sein Heimatstädtchen zurückgekehrt, an dem geistreichen Grafen, spätern Fürsten Pückler-Muskau einen Freund und Gönner, der ihm große Reisen durch die Alpenländer, nach Frankreich, Italien, Griechenland, der Türkei und Kleinasien ermöglichte. Erst nach der Rückkehr von diesen Reisen, wo er sich, zum Generalbevollmächtigten des Fürsten Pückler ernannt, dauernd in Muskau niederließ und sich fest in das Behagen der abgeschiedenen Stille einspann, begann seine poetische Produktion. Fast ohne Wechsel des Orts lebte Schefer in der Waldstille des Parks von Muskau seiner litterarischen Thätigkeit und starb am 13. Februar 1862 in seinem kleinen Heimatsort. Schefers Ruf gründete sich vorzugsweise auf seine „Novellen“ (Bunzlau 1825), denen später mehrfache Sammlungen und zuletzt seine „Ausgewählten Werke“ (Berlin 1845) folgten, die zum größten Teil aus Novellen bestanden. Beinahe alle diese Novellen sind von phantastischer Willkür in der Anlage und Gesamtdurchführung, gewinnend, oft von meisterhafter Vollendung in den Einzelgruppen, namentlich in der lebendigen und tief empfundenen Situationsdarstellung. In den besten derselben: „Göttliche Komödie in Rom“, „Die Osternacht“, „Der Waldbrand“, „Die Perserin“, „Der Sklavenhändler“, „Der Zwerg“, fesselt uns teils eine hinreißende Farbenpracht, teils eine wunderbare Gemütstiefe; doch überall erscheint der Zusammenhang der Handlung nur locker, die Motivierung der geschehenden Dinge dunkel, die Entwickelung traumhaft, stellenweise beinahe visionär, die Charakteristik gleichsam nebensächlich. Auch in spätern größern Produktionen: „Gräfin Ulfeld“ (Berlin 1839), „Genevion von Toulouse“ (ebendas. 1846) und „Die Sibylle von Mantua“ (Hamburg 1853), wiederholen sich diese Mängel, welche ein tieferes, bleibendes Interesse an Schefers Erfindungen und Charakteren beinahe unmöglich machen. Als Lehrdichter veröffentlichte er zuerst sein „Laienbrevier“ (Berlin 1834, 10. Auflage 1856),

dem sich später die „Vigilien“ (Guben 1843), der „Weltpriester“ (Nürnberg 1846), die „Hausreden“ (Dessau 1854) anschlossen. Breite Darlegung eines optimistischen Pantheismus, dessen Naturseligkeit und Weltandacht sich neben schönen Einzelheiten in allzu redseligen Wendungen und salbungsvoller Betonung des Selbstverständlichen behagen, charakterisieren diese Scheferſche Didaktik. In den sonstigen Gedichten des Lausitzer Poeten überwiegen Reflexion und vielfache Anlehnungen an andre Dichter; erst die Spätlingswerke: „Hafis in Hellas“ (Hamburg 1853) und „Koran der Liebe“ (ebendas. 1855), erscheinen selbständiger, ohne daß man sie darum erfreulich nennen dürfte. Ein seltsames, in der Anlage durchaus bizarres und verfehltes Werk war das epische Gedicht „Homers Apotheose“ (Lahr 1858), von dem nur ein Teil erschien.

Leopold Schefer bevorzugte den Orient als Hintergrund seiner Dichtungen, weil er lebendige Erinnerungen an ihn in seiner Seele trug. Aber auch Dichter, die den Osten nur aus Büchern kannten, machten ihn mit Vorliebe zur Heimat ihrer Phantasie. Nicht allein der Vorangang Goethes mit dem „Westöstlichen Diwan“ wirkte auf diese Neigung jugendlicher Talente, reichlich soviel Anteil daran hatten die Ereignisse der zwanziger Jahre. Die Erhebung der Griechen und ihr verzweifelter Widerstand gegen die türkische Übermacht hatten die Blicke ostwärts gewendet; die rasch eintretende Übersättigung an der umgebenden Stille kam hinzu. Während der Altmeister vor dem Getöse und den Erschütterungen der kriegerischen Zeit in den Orient geflüchtet war, suchten junge friedenssatte Poeten dort den Kampf und die leidenschaftliche Erregung, welche sie daheim vermißten. Eine besonders charakteristische Gestalt unter diesen Poeten war Heinrich Stieglitz. Geboren am 22. Februar 1803 zu Arolsen, studierte er in Berlin, Göttingen und Leipzig Philologie, trat als Dichter zuerst mit „Liedern zum Besten der Griechen“ (Leipzig 1823) hervor. Während der letzten Studienzeit verlobte er sich in Leipzig mit einem anmutigen, geistvollen Mädchen, Charlotte Willhöft, das ihm, nachdem er in Berlin als Gymnasiallehrer und Bibliothekar eine Stellung errungen hatte, 1828 als Gattin dahin folgte, seinem innern Leben, seinen Studien und Dichtungen treuestes und regstes Verständnis entgegenbrachte und selbst Anteil an seiner ersten größern Schöpfung, den „Bildern des Orients“ (Leipzig 1831), nahm, in der Stieglitz die Pfade Rückerts betrat.

Stieglitz erwies mit diesen „Bildern" eine lebendige Phantasie und ein anempfindendes Talent, dem aber tiefere Innerlichkeit und überzeugende Gestaltungskraft mangelten. Weder die „Bilder des Orients" noch die „Stimmen der Zeit" (Berlin 1834) genügten dem heißen Ehrgeiz des jungen Dichters; unbefriedigt, von körperlicher Krankheit gefoltert, von verzehrender Sehnsucht nach einer höchsten, fortreißenden Leistung erfüllt, weder durch glückliche äußere Unabhängigkeit noch durch die Liebe seines Weibes erhoben, verlebte er zwischen 1832 und 1834 qualvolle Jahre, Jahre, die bei seiner schwärmerischen und leidenschaftlichen Charlotte den unseligen Gedanken erweckten, ein großer Schmerz, der Schmerz um ihren Tod, würde den Geliebten zum ganzen Mann und Dichter reifen. So gab sie sich am 21. Dezember 1834 selbst den Tod durch einen Dolchstoß. Die That einer opferfreudigen Verirrung hatte naturgemäß den entgegengesetzten Erfolg: Heinrich Stieglitz brach unter der Wucht eines tragischen Geschicks, von dem er einen guten Teil als selbstverschuldet ansehen mußte, völlig zusammen. Die geringe poetische Kraft in ihm war keines freudigen Aufschwungs mehr fähig. Er ließ späterhin eine lyrische Tragödie: „Dionysos-Fest" (Berlin 1836), und „Bergesgrüße" (München 1839) erscheinen, die nur in befreundeten Kreisen Teilnahme erwecken konnten. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Italien und starb am 24. August 1849 zu Venedig an der Cholera. Aus seinem Nachlaß erschien eine von L. Curtze herausgegebene „Selbstbiographie".

---

2) Die Österreicher.

Bei fast sämtlichen begabtern nord- und südwestdeutschen Dichtern des in Rede stehenden Zeitraums regt sich überall ein Verlangen und Bestreben, neue Elemente des Lebens in die Dichtung aufzunehmen und sich der bloßen Nachahmung, sei es klassischer, sei es romantischer Muster, nach Kräften zu entwinden. Am wenigsten war dies der Fall bei den deutsch-österreichischen Dichtern der Periode, die in ihrer Gesamtheit eine völlig geschlossene und eigenartige Gruppe bildeten. So vag und dehnbar die Bezeichnung als „österreichischer" Dichter auf den ersten Blick erscheint, so sehr dient sie dazu, eine bestimmte Geistesart

und künstlerische Richtung zu charakterisiren, über welche nicht die österreichische Abstammung entschied, sondern die innere Abhängigkeit eines Talents von den spezifisch österreichischen, vor allen von den Wiener Einflüssen und die bewußte oder unbewußte Unterordnung unter jene Anschauungen, die für Österreichs poetische Litteratur maßgebend waren. Das politische System, welches nach 1798 und vor allem nach 1815 in Österreich herrschend geworden war, schloß nicht nur bestimmte politische Bestrebungen, sondern alles Kühne, Energische, Leidenschaftliche, alles geistig Hochstrebende und Selbständige in der Kunst aus. Die Anfänge einer Ausgleichung mit der allgemeinen Bewegung des deutschen Geisteslebens, einer gleichberechtigten Beteiligung an der Entwickelung der deutschen Dichtung, welche der Zeit Maria Theresias und Josephs II. angehört hatten, waren rasch wieder verkümmert. Unter offizieller Begünstigung des Mittelmäßigen, Seichten und Flachen gedieh auf österreichischem Boden ein Poeten- und Belletristengeschlecht, welches alle phantastischen Launen der Romantik mit der seichtesten Behaglichkeit und der genügsamen Selbstbewunderung mittelmäßiger Belletristen verband. Übrigens hatte keineswegs das viel angefochtene politische System allein die Schuld an der Oberflächlichkeit und Wesenlosigkeit der spezifisch österreichischen Poesie. Die Lebensfülle und frische Sinnlichkeit des sie umgebenden Daseins ward in den Versuchen ihrer Träger ebenso matt und unzulänglich widergespiegelt wie alles höhere geistige Leben. Der „klaffende Widerspruch zwischen dem Gedachten, Empfundenen und Geschauten und der Form, welche dieses Gedachte, Empfundene und Geschaute bildlich ausprägt" (Emil Kuh, „Friedrich Hebbel", Bd. 2, S. 262), war auf Mängel des Volkscharakters selbst, auf das Fehlen stärkerer Willenskraft, tiefern Ernstes und sittlicher Würde zurückzuführen. Die wenigen Begabungen, welche ein gewisses Maß von Energie aufzubieten, zu einer strengern Selbstkritik durchzudringen vermochten, leisteten trotz des Zensurdrucks, trotz der häßlichen offiziellen Begünstigung untergeordneter und unzulänglicher Halb- und Viertel-talente immerhin Besseres als die echten Repräsentanten österreichischer oder besser Wiener Litteratur, wie sie in Ignaz Friedrich Castelli (geboren am 6. Mai 1781 zu Wien, gestorben am 5. Februar 1862 daselbst) oder Johann Nepomuk Vogl (geboren am 2. November 1802 zu Wien, gestorben

am 16. November 1866 daselbst) erschienen. Castellis Operndichtungen, theatralische Scherze, erzählende Schwänke, Rätsel, scherzhafte Lieder und Sprüche, von Lebensfreude ohne jeden höhern Schwung, von gutmütigem Behagen ohne jede tiefere oder zuverlässige Empfindung erfüllt, von lässiger, unausgereifter Form, oder Vogls triviale Balladen-, Romanzen- und Sagenpoesie samt unzähligen klanglosen „Liedern", flüchtig äußerlichen Erzählungen und Skizzen, die alles scheuen, was eine Tiefe hat, entsprachen der oberflächlichen Lebensanschauung und Lebenshaltung der österreichischen Landsleute. Wer über die hier eingehaltene Linie hinauswuchs, that es unter der Einwirkung besonders günstiger Umstände oder allein und auf seine Gefahr. Im übrigen Deutschland gediehen daher von den zahlreichen Poeten der Kaiserstadt nur einige wenige zu Ansehen und Geltung.

Unter diesen wenigen stand (von Grillparzer, dessen Thätigkeit früher charakterisiert worden ist, abgesehen) ein vielseitiger aristokratischer Poet wie Christian Joseph, Freiherr von Zedlitz, obenan. Geboren am 28. Februar 1790 zu Johannisberg in Österreichisch-Schlesien, stand er 1806—10 in österreichischen Militärdiensten und zeichnete sich im Feldzug von 1809 rühmlich aus. Nach seiner Verheiratung mit einer ungarischen Baronin von Liptai lebte Zedlitz teils in Wien, teils auf einem Gut in Ungarn. Erst nach dem Tod seiner Gemahlin trat er in die Dienste der kaiserlichen Staatskanzlei, deren litterarischer Beistand er viele Jahre hindurch blieb. Seit 1851 fungierte er als Ministerresident des Großherzogs von Sachsen-Weimar und des Herzogs von Braunschweig am Wiener Hof und starb am 10. März 1862 in Wien. Von Jugend auf poetischer Aussprache zuneigend, begann er seine Laufbahn mit den Tragödien: „Turturell" (Wien 1821), „Der Königin Ehre" (ebendas. 1823) und „Zwei Nächte in Valladolid" (ebendas. 1825), denen sich in spätern Jahren noch das Trauerspiel „Kerker und Krone" (Tassos letzte Schicksale behandelnd) hinzugesellte. Die genannten Dramen standen durchaus unter der Einwirkung spanischer Muster; wie alle österreichischen Poeten, die über das platt Alltägliche hinausstrebten, hatte sich Zedlitz viel mit Lope de Vega beschäftigt, dessen „Stern von Sevilla" er selbst bearbeitete, und dessen Wirkungen er in seinen eignen Dramen zu erreichen wähnte. Da ihm jedoch die Kraft,

eine wohlmotivierte Handlung fest durchzuführen, wie die Kraft der Charakterzeichnung im tiefern Sinn fehlte, so vermochte das unzweifelhafte lyrische Talent, welches aus dem Detail seiner Dramen sprach, und eine glänzende Situationsphantasie seinen dramatischen Versuchen kein dauerndes Leben zu verleihen. Weit glücklicher war der Dichter auf dem lyrischen und epischen Feld. Sein Kanzonencyklus „Totenkränze“ (Wien 1827) war eine der wenigen gedankentiefen, stimmungsreichen und formschönen Dichtungen, welche aus der deutsch-österreichischen Poetengruppe jener Zeit hervorgingen. Diese elegischen und warm empfundenen Kanzonen erwiesen Zedlitz' selbständiges Talent, welches bald darauf auch seine in den „Gedichten“ (Stuttgart 1832) gesammelten Romanzen, Balladen und Lieder offenbarten. Von den erstern trug „Die nächtliche Heerschau“ den Namen des Dichters über ganz Deutschland; übrigens enthielten die „Gedichte“ manche Stücke, welche der „Nächtlichen Heerschau“ an innerm Wert und Eigentümlichkeit gleichkamen. Zedlitz setzte seine poetische Thätigkeit in weiten Zwischenräumen fort, als reifste Früchte derselben mußten nächst der meisterhaften Übertragung der Byronschen Dichtung „Ritter Harolds Pilgerfahrt“ (Stuttgart 1836) die kleinern epischen Dichtungen: „Waldfräulein, ein Märchen in achtzehn Abenteuern“ (ebendas. 1843) und „Altnordische Bilder“ (ebendas. 1850), letztere mit den poetischen Erzählungen: „Ingvelde Schönwang“ und „Svend Felding“, erscheinen. Und unter allen diesen Spätlingswerken verdiente wiederum die Erzählung „Waldfräulein“, die man wohl einen Nachzügler der Romantik genannt hat, den Preis. Die Frische und Anmut des Vortrags und der Schilderung, der lyrische Reiz und die leis ironische Färbung des Ganzen vermögen die Beigabe sinnlicher Lüsternheit, an der es im „Waldfräulein“ nicht fehlt, mehr als aufzuwiegen. In seiner geistigen Entwickelung gehört der Dichter durchaus der Restaurationsperiode an und legte dies auch spät noch, namentlich in seinem höchst unerquicklichen, häßlich tendenziösen „Soldatenbüchlein“ (Wien 1849), dar.

Ein dramatisches Talent nicht hervorragender, aber natürlicher und durch Anmut gewinnender Art bewährte Johann Ludwig Deinhardstein, geboren am 21. Juni 1794 (1789?) zu Wien. Nach dem Studium der Rechte in seiner Vaterstadt begann Deinhardstein seine Beamtenlaufbahn als Aktuar beim

Kriminalgericht, erhielt indes auf seine litterarischen Neigungen und Bestrebungen hin eine Anstellung und 1827 sogar die Professur für Ästhetik an der Theresianischen Ritterakademie, übernahm die Herausgabe der „Wiener Jahrbücher für Litteratur", einer Schöpfung ernster Art, die in vollständigem Widerspruch mit den allgemeinen geistigen Zuständen in Österreich stand und eine Art Aushängeschild für das Ausland abgab, leitete zwischen 1832 und 1841 das Wiener Hofburgtheater, war Zensor und nach 1841 als niederösterreichischer Regierungsrat Referent für Zensurangelegenheiten bei der Polizeihofstelle, nach 1848 Referent für Preß- und Theaterangelegenheiten bei der niederösterreichischen Statthalterei und starb zu Wien am 12. Juli 1859. Eine späte Ausgabe seiner „Gesammelten dramatischen Werke" (Leipzig 1848—57) vereinigte die Dramen, welche er größtenteils im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts gedichtet hatte, und die sich durch theatralisches Geschick und gefällige Leichtigkeit ihrer Verse vor andern auszeichneten. Das beste und frischeste derselben blieb unzweifelhaft „Hans Sachs" (Wien 1829), welches neben der äußern Lebendigkeit auch eine wirklich poetische Anlage aufwies. Der glückliche Erfolg dieses Spiels bestimmte Deinhardstein zum Versuch, durch die Einführung von Dichtern und Künstlergestalten in das Lustspiel neue Vorliebe und neue Reize zu gewinnen. So ließ er, nachdem er schon vor „Hans Sachs" „Boccaccio" in einem gleichnamigen Stück auf die Bühne gebracht, „Stradella", „Garrick in Bristol", Voltaire im Lustspiel „Die rote Schleife", Goethe in „Fürst und Dichter" auftreten. Verwandten Inhalts, ein Künstlererlebnis gestaltend, ist auch das Lustspiel „Das Bild der Danaë". Von den übrigen Stücken Deinhardsteins erfreuten sich namentlich die ältern: „Das diamantene Kreuz", „Florette", „Die verschleierte Dame", auch auf den norddeutschen Bühnen guter Erfolge, während im allgemeinen die Wirkungen der deutsch-österreichischen Poeten auf die Heimat beschränkt blieben. Die kleinen Werke Deinhardsteins verschwanden erst vom Theater, als eine schärfere Art der Charakteristik und der realistische Prosadialog die Voraussetzungen des modernen Lustspiels wurden. Sie erwiesen, daß, wie hart und empfindlich der Zensurdruck den Wiener Schriftstellern immerhin fallen mochte, er die Produktion, selbst die leichte, zu der Deinhardstein allein befähigt war, keineswegs

in allen Fällen zu jenem Niveau der Trivialität, der bequemen Formlosigkeit, der Verwässerung jedes poetischen Motivs herunterdrückte, welche in Wien heimisch waren. Wenigstens blieb unbestreitbar, daß Produktionen wie „Hans Sachs" in der Periode der Restauration in der That zu den gehaltvollern und bessern gehörten.

Was den österreichischen Poeten, die aus den Kreisen der Wiener Universität hervorgingen, nicht oder nur teilweise gelang: die Lebensfülle, die sinnliche Frische, die Wärme des Gefühls, den treffenden, schalkhaften Humor, die liebenswürdigen Seiten ihrer Heimat in ihren Dichtungen zu spiegeln, war dem volkstümlichen Dramatiker Ferdinand Raimund aufbehalten, der zwar gleichfalls zu den spezifisch österreichischen Poeten zählt, sich aber in der Kraft und Ursprünglichkeit seines Talents, der Fülle seiner Phantasie als einen Dichter bewährte, der alle Wiener Poeten dieser Periode (immer den hochstrebenden Grillparzer ausgenommen) weit hinter sich ließ. Es kam Raimund zu statten, daß er der schüchternen, schwächlichen Nachahmung der außerösterreichischen Dichtung, die sich bei Vogl, Seidl und ihren Genossen noch immer geltend machte, ganz entsagen konnte und auf durchaus eignem Boden stand. Von der selbständig erwachsenen Wiener Volksposse ausgehend, deren Form teilweise erweiternd und auch da, wo er sie festhielt, mit einem durchaus neuen Inhalt erfüllend, gelang es ihm, seinen phantasievollen Märchendramen eine ganz besondere Färbung, ja eine wirklich poetische Bedeutung zu verleihen, ohne daß darunter die Frische und Fülle des Lebens nur im mindesten litten. Wenn in seinen frühsten Werken seine eigenste Natur den Herkömmlichkeiten der Wiener Volksposse noch mehr untergeordnet erscheint, so erhob er sich in seinen Hauptdichtungen zu seiner vollen Bedeutung, die eben darin liegt, daß er im phantastischen Spiel den tollsten Humor zum Träger eines tiefen, ja fast wehmütigen elegischen Ernstes zu machen verstand, daß er im Feuer seines dramatischen Naturells und seiner hinreißenden, Leben atmenden Charakteristik die widerstreitenden Elemente märchenhafter Idealdichtung und des greifbarsten, noch dazu an lokale Bedingungen und Eigentümlichkeiten geknüpften Realismus zu verschmelzen und zur einheitlichen Wirkung zu bringen wußte.

Ferdinand Raimund, geboren am 1. Juni 1790 zu Wien, ward als Lehrling zu einem Konditor gebracht, zeigte

aber schon früh eine leidenschaftliche Neigung für die Bühne, der er 1808 Folge gab. Da ihm seine Äußerlichkeit zunächst mehr hinderlich als förderlich ward, mußte er bei kleinen Truppen in Stein am Anger und Ödenburg beginnen, bis es ihm gelang, 1813 ein Engagement am Josephstädter Theater in Wien zu finden, das er 1817 mit einem andern am Leopoldstädter Theater vertauschte. An diesem Theater entwickelte sich nun die ganze Eigentümlichkeit seines phantasievollen Talents als Dichter wie als Darsteller. Raimunds Aufschwung ward durch den Verein seltener Talente für volkstümliche Darstellung, der sich an diesem Theater zusammengefunden hatte, durch Sartori, Ignaz Schuster, Korntheuer, Therese Krones und andre, unterstützt. Nachdem er in komischen Rollen die Gunst des Publikums gewonnen, begann er im Anschluß an die seit alter Zeit auf dem Leopoldstädter Theater heimische Lokal- und Zauberposse, namentlich an die ihrer Zeit so erfolgreichen Stücke von Aloys Gleich, mit seinen ersten dramatischen Dichtungen: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" (Wien 1823) und „Der Diamant des Geisterkönigs" (ebendas. 1824), hervorzutreten. Ihr glänzender Erfolg gab ihm Mut, höher zu greifen und seine innerste Eigentümlichkeit frei walten zu lassen. „Der Bauer als Millionär" (1826), „Die gefesselte Phantasie" (1828), „Der Alpenkönig, oder der Menschenfeind" (1828), Raimunds eigentliches Meisterwerk, erschienen in rascher Folge, während zwischen ihnen und seiner letzten vorzüglichen Dichtung: „Der Verschwender" (1833), eine längere Pause lag. Die wachsende Popularität als Dichter und Darsteller, die günstige Lage, in die er sich versetzt sah, und die ihm gestattete, sich ein schönes Landgut in Oberösterreich zu erwerben, nachdem er schon 1831 das Leopoldstädter Theater verlassen, schützten ihn nicht vor einer tiefen wachsenden Hypochondrie, welche durch viele Erfahrungen seines Bühnenlebens und den ganzen Widerspruch seiner innerlichen Natur mit seinen Umgebungen genährt worden war. Sie schlug zuletzt in völligen Trübsinn um, und als Raimund 1836 das Unglück hatte, von einem Hund gebissen zu werden, den er für toll hielt, gab er sich auf einer Reise nach Wien (wo er ärztliche Hilfe zu suchen gedachte), durch eine Gewitternacht in Pottenstein aufgehalten, von folternder Angst gepeinigt, durch einen Pistolenschuß selbst die Todeswunde, der er am 5. September 1836 erlag, ein furchtbares

Ende für den, der Tausende tausendmal erheitert hatte. Eine Ausgabe von Raimunds „Sämtlichen Werken" (Wien 1837) veranstaltete J. N. Vogl im Jahr nach seinem Tode. Die Erfolge seiner durch und durch eigentümlichen Werke sind in dem seinem Tod folgenden Menschenalter eher gewachsen, als daß sie abgenommen hätten. Die wundersame Mischung von Humor und Rührung, von drastischer Komik und lyrischer Stimmung, welche in dieser Weise bei keinem zweiten Dichter der Wiener Volksbühne wiederkehrte, der wohlthuende Gegensatz dieser phantasievoll frischen Gebilde zu den berechneten, tendenziösen Werken, die im vierten und fünften Jahrzehnt im allgemeinen Litteratur und Bühne beherrschten, sicherten namentlich den Märchendramen: „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" und „Der Verschwender" (deren Gesänge ganz volkstümlich wurden) eine immer erneuerte Wirkung.

---

8) Die „beliebten" Bühnendichter und Erzähler.

Mit der Wiener Durchschnittspoesie wetteiferte an geistiger Bedeutungslosigkeit und künstlerischer Laxheit die Poeten- und Belletristengruppe, die sich seit dem zweiten Jahrzehnt um das verbreitetste belletristische Blatt Norddeutschlands, die von Th. Hell (Winkler) redigierte Dresdener „Abendzeitung", gesammelt hatte. Klassische und romantische Elemente wie zufällige Lebenseindrücke erschienen hier zu gleicher Trivialität abgeschwächt, die sentimentale Schönseligkeit gattete sich friedlich mit der hausbackensten Nüchternheit und einer fleißigen litterarischen Betriebsamkeit. Die gangbare und allgemein gewordene poetische Phrase, gleichviel ob klassischen oder romantischen Ursprungs, ward unter den Poeten dieser Gruppe als Gemeingut betrachtet, das in poetischer Scheidemünze allseitig ausgegeben werden müsse. Die Zahl der Poeten und ihrer Produktionen schien ersetzen zu sollen, was ihnen an innerm Wert und Gewicht abging. Unter der ganzen Gruppe hierher gehöriger kleiner und durch ihre Oberflächlichkeit und Eitelkeit an jeder künstlerischen Reife und Vertiefung gehinderter Poeten zeichnen sich nur wenige durch etwas größere Lebhaftigkeit der Phantasie oder einen glücklichen Humor aus. Als Repräsentanten dieser Abendzeitungs-Belletristik sei an den Poeten erinnert, welcher durch die

Dichtung zu Webers „Freischütz" nicht völlig unverdient eine gewisse Unvergänglichkeit seines Namens gewonnen. Johann Friedrich Kind, geboren am 4. März 1768 zu Leipzig, ließ sich, nachdem er in seiner Vaterstadt die Rechte studiert, 1805 in Dresden nieder und betrieb die Advokatur, die er aber 1815 aufgab. Im Jahr 1817 erhielt er durch den Herzog von Sachsen-Gotha den Titel als Hofrat und lebte lediglich seinen litterarischen Arbeiten. Kind starb am 25. Juni 1843 in Dresden, nachdem er sich viele Jahre hindurch eines Rufs als Lyriker, Romanzendichter, romantischer Erzähler und Schauspieldichter erfreut hatte. Sein dramatisches Idyll „Van Dycks Landleben" (Leipzig 1819) wurde Vorbild für ganze Reihen von Künstlerdramen; von Kinds „Gedichten" (ebendas. 1826) fielen wenigstens einige nicht der völligen Vergessenheit anheim und erhielten sich in Anthologien. In der Empfindung wie im Ausdruck gleich schwächlich, zeichneten sich Kinds poetische Versuche dennoch vor denen der meisten Genossen des Dresdener Liederkreises durch eine Art volkstümlicher Frische und Leichtigkeit aus, Eigenschaften, welche sich vor allem in der für K. M. von Weber gedichteten Oper „Der Freischütz" (Leipzig 1821) kundgaben.

Ein Hauptmitarbeiter der „Abendzeitung" und zwar einer der talentvollsten und in seiner Art liebenswürdigsten war Karl Weisflog, geboren am 27. Dezember 1770 zu Sagan. Er studierte die Rechte zu Königsberg, ward 1802 Stadtrichter und 1827 Stadtgerichtsdirektor in seiner Vaterstadt und starb am 17. Juli 1828 im Bad Warmbrunn in Schlesien. Seine „Phantasiestücke und Historien" (Dresden 1821—29; neueste Ausgabe, ebendas. 1869) übertrugen die phantastische Manier E. T. A. Hoffmanns ins behaglich Humoristische und Kleinbürgerliche, waren aber reich an gesunder, anspruchsloser Lebensbeobachtung und von liebenswürdiger Lebendigkeit des Vortrags. Unter ihnen: „Der wütende Holofernes", „Eps, der Zwiebelkönig", „Das große Los", „Sebastian von Portugal", „Die Fahrten des Forstrats von Elben", „Der Pudelmütze sechsundzwanzigster Geburtstag", „Biographische Spittelfreuden des abgesetzten Privatschreibers Jeremias Kätzlein" und ähnliche durch vortreffliche Einzelzüge ausgezeichnete Genrebilder.

Im Mittelpunkt des geistigen Lebens der zwanziger Jahre stand noch immer das Theater, für welches mit der noch vor und seit dem Frieden erfolgten Gründung zahlreicher Hofbühnen

eine neue glänzende Periode aufgegangen schien. In Wahrheit war die Blütezeit vorüber, insofern es zwar an großen darstellenden Kräften noch nicht mangelte, aber der Zusammenhang der realen Bühne mit der poetischen Litteratur, der im 18. Jahrhundert unter schweren Kämpfen und Mühen gewonnen worden war, bereits wieder lockerer ward. Der Ehrgeiz, der Entwickelung der dramatischen Produktion zu folgen, verflog rasch genug; in der Leitung der neuen Hoftheater gewann die Anschauung, daß die dramatische Dichtung sich den höchst buntscheckigen und widerspruchsvollen Wünschen und Vorurteilen der Intendanzen anzubequemen habe, von vornherein die Oberhand. Fach- und Sachrücksichten existierten für die meisten Leiter der Hoftheater nur gegenüber den unberechtigten Ansprüchen und willkürlichen Launen der Darsteller. Wohl gab es rühmliche Ausnahmen, wohl entwickelte man an einzelnen Orten sogar eine Art Pathos in der Pflege dramatischer Produktion; aber auch bei den Ausnahmen spielten wunderliche Anschauungen und kleinliche Besorgnisse mit, die wagende Kühnheit, mit welcher ein Hoftheaterintendant wie Dalberg Schillers Jugendtragödien und Ifflands bürgerliche Schauspiele in Szene gesetzt hatte, existierte seit dem zweiten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts nirgends mehr, obschon wahrlich die kühnste dramatische Dichtung der Restaurationsepoche und des folgenden Jahrzehnts viel gemäßigtere Ansprüche stellte, als dies die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts gethan hatten. Der Bruch mit der lebendigen und hochstrebenden dramatischen Dichtung, der schon begonnen hatte, als sich die deutsche Bühne Heinrich von Kleists gewaltigem Talent versagte, ward stets unheilbarer; die eigentliche Gunst der Theaterleitungen ward den eklektischen Begabungen zu teil, welche sich alles „Wirksame“ der einmal auf den Brettern befindlichen Dramen anzueignen versuchten, dabei aber jeden neuen Hauch des Lebens, jeden stärkern Eindruck der Wirklichkeit ängstlich von ihren dramatischen Arbeiten ausschlossen. So konnte es geschehen, daß gewisse Poeten eine stattliche Folge von Dramen auf die Bühnen brachten und jahrzehntelang mit Werken das Repertoire beherrschten, in denen nicht Eine lebensvolle Gestalt, nicht Ein tieferer und herzergreifender Konflikt zu finden war, welche aber die konventionell gewordenen Bühneneffekte in Führung der Handlung, Gegenspiel der „Rollen“ und sentenziöser Sprache aufwiesen. Vielgenannte und einflußreiche

Vertreter dieser Dramatik waren Auffenberg und Raupach; der letztere beherrschte seit dem Ende der zwanziger Jahre die Berliner Hofbühne in einem Maß, daß beinahe sämtliche auf derselben erschienene neue Stücke aus seiner immer fertigen Feder hervorgingen. Die beiden namhaften Theaterschriftsteller können als Typen der Art von Poesie gelten, welche noch als willkommen und möglich galt. Die völlige Seelenlosigkeit der Dramen blieb dabei immer Voraussetzung, was über diese Linie hinauswuchs, wie die Dramen Grillparzers, Immermanns und selbst schon Michael Beers, wurde scheel angesehen.

Joseph, Freiherr von Auffenberg, war am 25. August 1798 zu Freiburg im Breisgau geboren, studierte auf der Universität seiner Vaterstadt die Rechte, nahm als österreichischer Offizier an dem kurzen Feldzug von 1815 teil, trat später in badische Dienste über und vertauschte, nachdem er mit einigen seiner Stücke Glück gemacht hatte, den militärischen Beruf mit einer Stellung bei der Direktion des großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe. Die Reise, welche er 1832 nach Spanien unternahm, hätte ihm durch einen räuberischen Anfall bei Valencia beinahe den Tod gebracht. Schwer verwundet, genas er wieder und kehrte nach Karlsruhe zurück, wo er seit 1839 als großherzoglich badischer Hofmarschall fungierte. In seinen letzten Lebensjahren zog sich Auffenberg nach seiner Geburtsstadt Freiburg zurück, dort starb er am 25. Dezember 1857. Eine Ausgabe seiner „Sämtlichen Werke“ (Siegen und Wiesbaden 1845, dritte Ausgabe 1855) vereinigte seine wenigen lyrischen Dichtungen, einen sehr flachen Roman: „Die Furie von Toledo“, welcher den Untergang des westgotischen Reichs durch die Araber zum historischen Hintergrund hat, seine lebendig geschriebene und weit wertvollere „Humoristische Pilgerfahrt nach Granada und Cordova im Jahr 1832“ (zuerst Stuttgart 1835) mit den zahlreichen Dramen, von denen eine besondere Reihe als Alhambra-Epos in dramatischer Form zusammengestellt ist.

Die Menge der dramatischen Werke Auffenbergs verrät kaum irgendwo ein selbständiges und das Leben mit eigner Kraft erfassendes Talent. Überall stand die Lust an der Hervorbringung theatralischer Wirkungen unter dem Einfluß fremder Muster, am stärksten und häufigsten unter demjenigen Schillers, dem sich Auffenberg ungefähr in derselben Weise innerlich verwandt

fühlte, wie die deklamatorisch-sentenziösen Poeten jener und späterer Zeiten Schiller verwandt waren. Das Gefühl und Verständnis sowohl für den gewaltigen idealen Subjektivismus der Schillerschen Muse als für die mächtige reale, Welt und Leben erfassende Seite des Schillerschen Genius, welche den Zeitgenossen des Dichters nicht gefehlt hatten, waren nicht ohne Mitwirkung der Bühne rasch verloren gegangen; man glaubte mit der „deklamatorischen Jambentragödie", wie sie R. v. Gottschall getauft hat, Schiller nachstreben, ja ihn erreichen zu können. Doch ward Auffenberg neben Schiller noch stark von Zacharias Werner, von den Spaniern, von Scott, Byron und selbst von den französischen Romantikern beeinflußt, denen allen er gewisse Äußerlichkeiten geschickt genug nachahmt, ohne daß dem Hörer und Leser seiner Dramen doch je die Stimmung erwächst, welche die Dichtungen hervorbringen, die Auffenberg vorschweben. Selbst der theatralische Effekt, den der Poet überall erstrebt und als das allein Erstrebenswerte zu betrachten scheint, tritt nicht immer ein; es fehlt Auffenberg an jener künstlerischen Sicherheit, die dergleichen zu berechnen vermag. Die verhältnismäßig bedeutendste seiner zahlreichen Dichtungen war zugleich die formloseste. Der Dramencyklus „Alhambra", welchen er selbst ein „Epos in dramatischer Form" nannte, umfaßt außer einem Vorspiel: „Boabdil in Cordova", das Trauerspiel „Abenhamet und Alfaima", die Schauspiele: „Die Gründung von Santa Fé" und „Die Eroberung von Granada", von denen das letztere wieder Aufzüge von der Ausdehnung eines gewöhnlichen Schauspiels enthält. Auffenberg versucht eben, in dem wunderlichen Gebilde den ganzen Umfang der historischen Berichte über den Untergang des letzten Maurenreichs in Spanien und den ganzen Inhalt der volkstümlichen Romanzenpoesie aufzunehmen, mit denen diese Begebenheit umkleidet worden ist. Die ganze Folge dieser Dramen blieb natürlich unaufgeführt und war unaufführbar, sie erwies aber, daß die Phantasie des Poeten wenigstens einzelne große Situationen lebendig hinzustellen und daß er die Glut des Kolorits, in welche die Romanzen vom Fall Granadas getaucht sind, einigermaßen in seine allerdings langatmigen Verse zu übertragen verstand. Lebendige, seelisch vertiefte Gestalten hat der Alhambra-Cyklus nicht. Auch die seiner Zeit gepriesensten Trauerspiele: „Pizarro", „Die Bartholo-

mäusnacht", „Die Flibustier", „Der Löwe von Kurdistan", „Ludwig XI. in Péronne", „Die Schwestern von Amiens", „Fergus Mac Ivor" (nach Walter Scotts „Waverley"), „Das Nordlicht von Kasan", „Der Prophet von Florenz", erheben sich nur in dem Fall zur echt dramatischen Charakteristik, daß die Charaktere von andern Dichtern geschaffen und von Auffenberg lediglich den Bedürfnissen des Theaters angepaßt sind. Auch da, wo die Handlungen am besten auf einen innerlich wahrscheinlichen Verlauf angelegt sind, drängt sich überall der plumpe theatralische Effekt herein, welcher alle tiefere Wirkung aufhebt.

Verständiger, nicht edler und nicht poetischer erscheint die dramatische Produktion Raupachs. Ernst Benjamin Salomon Raupach war am 21. Mai 1784 als Sohn eines Landpredigers zu Straupitz bei Liegnitz in Schlesien geboren, verlor seinen Vater früh und bereitete sich schon auf der Universität Halle, wo er von 1801—1804 Theologie studierte, auf Rußland vor, wohin ein älterer Bruder von ihm um der reichern Belohnungen und Aussichten willen, welche deutsche Erzieher daselbst fanden, gegangen war. Im Sommer 1804 kam er nach Petersburg, ging 1805 für kurze Zeit nach Moskau, kehrte 1807 nach Petersburg zurück, wo er nun bis 1823 zuerst als Erzieher eines jungen Nowossilzow, dann als Privatlehrer der Geschichte, der Litteratur und der alten Sprachen, zuletzt als Professor der Geschichte und deutschen Litteratur an der kaiserlichen Universität lebte. In seinen Mußestunden widmete er sich poetischen Versuchen, von denen eine Anzahl in Deutschland veröffentlicht wurden, ohne zunächst sonderliche Beachtung zu finden. Dies wurde anders, als Raupach, beinahe vierzigjährig, nach einer italienischen Reise, welche er in Lebrecht Hirsemenzels, eines deutschen Schulmeisters, „Briefen über Italien" schilderte, im Sommer 1823 nach Deutschland zurückkam und sich 1824 in Berlin niederließ. Von hier an entfaltete er jene dramatische Thätigkeit, welche ihn zum fruchtbarsten und seit der Bewunderung, die 1825 seine Tragödie „Isidor und Olga" gefunden, zum erfolgreichsten Bühnenschriftsteller des dritten und vierten Jahrzehnts machte. Vortrefflich charakterisiert Gödeke die Weise Raupachs, wenn er von ihr sagt: „Die Forderungen höherer Ästhetik kümmerten ihn wenig, ihm kam es auf den Erfolg von der Bühne herab an. Danach richtete er seine Erfindungen, die Wahl seines Stoffs

ein, danach disponierte er den Gegenstand und führte er Situationen und Charaktere oder, wenn man will, seine Figuren und Masken aus; nach diesem Ziel richtete er seine Sprache ein, die zwischen einer planen Verständlichkeit und einer scheinbar dichterischen Erhebung die Mitte hielt. Mit Sentenzen, die sich auffangen und nachsprechen ließen, ging er freigebig um; ‚Schillers zehnmal abgebrühte Phrase‘ blieb für das große ‚gebildete Publikum‘ noch immer schmackhaft; ob die Sentenz sich gerade für die Person schickte, von der sie gesprochen wurde, war Nebensache, wenn man nur den allgemeinen schön klingenden Phrasenreichtum damit vermehren konnte. Zu allen diesen Künsten, die dem theatralischen Dichter zu statten kamen, fügte Raupach noch einige andre, besonders in seinen Lustspielen und Possen. Er behandelte seinen Stoff nicht als abgeschlossen in einem einzigen Stück, sondern ließ Einzelheiten in andre verlaufen und nahm in neuen Stücken das bekannte ältere wieder auf. Vor allem schuf er sich gewisse stehende Figuren, die unter leicht veränderter Gestalt in verschiedenen Stücken wieder auftraten.“ (Gödeke, „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“, Bd. 3, S. 539.) Die Art und Weise Raupachs führte von selbst zu einem stillosen Eklektizismus, er ahmte jede Art theatralisch wirksamer Muster nach, die Spanier galten ihm soviel wie Schiller und Shakespeare, er machte Anleihen bei Holberg und verschmähte selbst solche bei Kotzebue nicht. Eine eigne Weltanschauung lag seiner Weltdarstellung nur insoweit zu Grunde, als er sich in Rußland die Idee des unbedingten Gehorsams gegen die Träger der Gewalt, die Grundsätze militärischer Disziplin auf moralischem Gebiet angeeignet hatte. Doch ward der Gegensatz, in den er dadurch zur gesamten deutschen Dichtung trat, weniger fühlbar, weil er namentlich in seiner ersten Periode gelegentlich auch mit jenen Idealen, die aus den klassischen Tagen unsrer Poesie stammten, kokettierte. Alles in allem hinterlassen Raupachs Werke, bei unzweifelhaften Talentproben im einzelnen, einen unsäglich öden Eindruck. Aus der großen Anzahl seiner Trauerspiele können „Die Erdennacht“ (Leipzig 1820), „Die Leibeignen, oder Isidor und Olga“ (ebendas. 1826), „Der Müller und sein Kind“, Volksdrama (Hamburg 1835), „Die Royalisten“ (schon 1829 in Berlin aufgeführt, aber erst als erster Teil der Trilogie „Cromwell“, Hamburg 1841, erschienen) als die bestkomponierten bezeichnet werden. Den ge-

waltigsten Anlauf nahm Raupach mit dem großen Cyklus „Die Hohenstaufen“ (Hamburg 1837), welcher, sechzehn große Dramen und Tragödien umfassend, mit „Kaiser Friedrich und Mailand“ beginnend und mit „König Konradin“ schließend, an Willigkeit und Darstellungskraft der Bühnen so große Ansprüche machte, wie sie der mächtigste und phantasiereichste Dramatiker, wenigstens äußerlich, nicht stärker hätte stellen können. Dieselben Bühnen, die Kleists Dramen für unaufführbar erklärten und sich an die Inszenierung von Immermanns „Alexis“ nicht wagten, führten den ganzen Hohenstaufen-Cyklus auf. Ihrem innern Gehalt nach entsprechen die Hohenstaufendramen der Größe des Gegenstands in keiner Weise, bei dem Versuch, die fremd gewordenen, vielverworrenen historischen Verhältnisse des Mittelalters der heutigen Anschauung näher zu bringen, ist Raupach in so unsägliche Breite und Plattheit, bei dem Bestreben, alles theatralisch wirksam zu machen, in so plumpe Intrigenhäufung verfallen, daß die bittere Satire Immermanns beinahe zutraf. „Jene Trauerspiele, worin der Landrat Friedrich Barbarossa seine Dienstleiden erzählt, der Steuerexekutor Heinrich der Sechste sich mit Beitreibung der Gefällereste plagt oder der biedere, aufgeklärte Pastor Friedrich der Zweite aus Gilsdorf wegen Rationalismus verdammte Scherereien mit dem Lyoner Konsistorium hat“ (Immermann, „Münchhausen“, Buch 1, Kapitel 14), enthalten gleichwohl einzelne unleugbar poetische, großartige Szenen, und durch einige Trauerspiele des Cyklus, namentlich: „Friedrich und seine Söhne“, „König Manfred“, „König Konradin“, weht ein frischerer Stimmungshauch, steigert sich das Interesse, welches der Poet für seine Gestalten erweckt, zu menschlich warmem Anteil. Die größere Zahl der hierher gehörigen Stücke aber ertränkt diesen Anteil im Wasser einer gleichklingenden, uncharakteristischen und trotz aller Sentenzen trivialen Deklamation.

Auch die Lustspiele Raupachs, die ihrer Zeit, namentlich in den stehenden Figuren des satirischen, fröhliches Unheil anstiftenden und die Leute aneinander hetzenden Till und des neugkeitshungrigen und allezeit unternehmungslustigen Schelle, großen Beifall fanden, bewährten keine stärkere Lebenskraft als die Tragödien und ernsten Dramen. Mehr satirisch als echt komisch und in ihrer Satire doch wiederum zu schüchtern und polizeilich korrekt, entbehren diese Lustspiele der durchgehenden

herzerfreuenden Fröhlichkeit, wenn sie auch Karikaturen und spaßhafte Kombinationen aufweisen. Als die gelungensten der Raupachschen „Dramatischen Werke komischer Gattung" (Hamburg 1829—35) dürfen wohl „Die Schleichhändler" (mit dem Vorspiel „Ein Sonntag aus Schelles Jugendleben"), „Der Zeitgeist", „Der Nasenstüber" angesehen werden, die sämtlich in den letzten zwanziger und den ersten dreißiger Jahren in Berlin aufgeführt wurden.

Fiel schon die Tragödie der Kulissenroutine mehr als billig anheim, so konnte das Lustspiel noch viel weniger den Boden behaupten, der eine poetische Leistung und Wirkung verbürgte. An Stelle der komischen Idee trat fast überall eine platte Spaßhascherei, an Stelle der lebendigen und mit dem Reiz der Mannigfaltigkeit fesselnden Menschendarstellung die möglichst rasche und überraschende Hin- und Herschiebung stehender Typen. Und selbst für diese reichte zumeist die Erfindungskraft der deutschen Lustspielschreiber nicht aus, und die „Bearbeitungen nach dem Französischen" begannen in der Weise des vorigen Jahrhunderts die Bühnen zu beherrschen. Ein wenig höher als Karl Blum, Albini, Louis Angely, Karl Lebrun, Theodor Hell ragte der Lustspielpoet Karl Töpfer. Geboren am 26. Dezember 1792 zu Berlin, widmete er sich der Schauspielkunst, fand 1815 ein Engagement am Wiener Burgtheater und errang dort 1819 den ersten litterarischen Erfolg mit der dramatischen Anekdote „Der Tagesbefehl". In verhältnismäßig jugendlichem Alter verließ er die Bretter, ließ sich 1823 in Hamburg als Schriftsteller nieder und lebte bis zu seinem am 22. August 1871 erfolgten Tod lediglich litterarischen Arbeiten. Die wichtigsten derselben waren dramatische, von denen „Hermann und Dorothea" (idyllisches Familiengemälde nach Goethes Gedicht), „Schein und Sein" (Lustspiel), „Der beste Ton" (Lustspiel), „Gebrüder Foster, oder das Glück mit seinen Launen" (Schauspiel), „Des Königs Befehl", „Rosenmüller und Finke, oder Abgemacht" (Lustspiele) den nachhaltigsten Erfolg hatten. Die Töpferschen Erfindungen (übrigens zumeist auf fremde Vorbilder gestützt) und Figuren borgen wenigstens den Schein des Lebens und leiden nicht allzu schreiend unter jener Theaterkonventionalität, welche die Handlungen und Rollen des eigentlich bühnenmäßigen Lustspiels der Wirklichkeit mehr und mehr entrückte.

Durch Lustspiele, in denen er sich als Nachfolger und Erbe Kotzebues darstellte, gewann auch derjenige Schriftsteller seinen Ruf, welcher recht eigentlich als der Vertreter aller schlimmen und verderblichen Elemente der Belletristik der zwanziger Jahre angesehen werden kann. Karl Gottlieb Samuel Heun, mit dem Schriftstellernamen H. Clauren, war am 20. März 1771 zu Dobrilugk geboren, betrat die preußische Beamtenlaufbahn, widmete sich kurze Zeit dem Buchhandel, trat 1811 als Expedient in das Büreau des Staatskanzlers Hardenberg, redigierte in den Feldzügen von 1813—14 die vom preußischen Hauptquartier ausgegebene „Feldzeitung", fungierte nach dem Frieden beim preußischen Generalgouvernement von Sachsen und danach als Kommissar für die nach dem Frieden notwendigen Auseinandersetzungen mit dem Königreich Sachsen, redigierte von 1820—23 die „Preußische Staatszeitung", ward 1824 Rat beim Generalpostamt zu Berlin und starb daselbst am 2. August 1854, nachdem er seit Jahren pensioniert war und seine litterarische Thätigkeit seit dem Ende der dreißiger Jahre eingestellt hatte. Die späte Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (Leipzig 1851) enthielt nur einige der seiner Zeit vom großen Publikum gepriesenen lüstern-flachen Erzählungen und keins seiner Stücke. Diese letztern, unter ihnen: „Der Brauttanz" (Dresden 1817), „Das Vogelschießen" (ebendas. 1822), „Der Bräutigam aus Mexiko" (ebendas. 1824), „Der Wollmarkt, oder das Hôtel de Wiburg" (ebendas. 1827), sind echte Spätlinge der sentimentalisierenden Lüsternheit, die sich hier mit dem platten Spaß und der offenen Zweideutigkeit, dort mit der moralisierenden Verständigkeit paarte und durch das Spiel zwischen beiden bei vornehmem und geringem Pöbel großes Glück machte. Bedenklicher noch als die dramatischen Wirkungen, die von Clauren ausgingen, waren die, welche er als Erzähler gewann und lange Jahre hindurch mit seinem Taschenbuch „Vergißmeinnicht" auffrischte. Derselbe Schriftsteller, der seine Laufbahn in den „Vertrauten Briefen an edle Jünglinge, die auf Universitäten gehen wollen" mit weinerlichem Pathos eröffnet hatte, schrieb nunmehr die Erzählungen: „Mimili" (Dresden 1816), „Liesli und Elsi" (ebendas. 1821), „Das Dijonröschen" (Leipzig 1822), „Die Gräfin Cherubim" (ebendas. 1824), „Jungfer Lieschen" (ebendas. 1827) und eine ganze Reihe völlig gleichgearteter „Schöpfungen". Ihr ungeheurer Erfolg

konnte eigentlich kaum überraschen, in der sozialen Atmosphäre der zwanziger Jahre waren die ungeschminkte Gemeinheit des Alltags, die platte Nüchternheit, die nichts andres sucht und ehrt als den materiellen Genuß, wieder einmal zu Recht und zu Wort gekommen. Claurens „Realismus“ traf einen Ton, welcher großen Schichten der Gesellschaft sympathisch war; er setzte sich (obschon selbst wieder verlogen genug) der vielfach verlogenen Romantik der Restaurationsperiode als gesund, frisch und natürlich entgegen. Er schilderte selbst unfraglich gewisse „Ideale“ jener Tage. Die Freude am Besitz, der den Genuß verbürgt, die Bewunderung des Reichtums als moralischer Eigenschaft und Geistesvorzugs, die Lüsternheit, die mit einer Art Neigung für das Idyll verbunden erscheint, wurden in Claurens Erzählungen wenigstens nicht zufällig bewundert und fanden in einer weitverbreiteten Belletristik Nachahmung, von der zum Glück die Litteraturgeschichte keine Notiz zu nehmen braucht.

Mit Clauren teilten sich eine Unzahl federfertiger Erzähler von anderm Gepräge in die Gunst des täglich anwachsenden Lesepublikums. Leider waren es nicht immer bloß Dilettanten, welche in einer undichterischen Produktion ohne Entwickelung und Vertiefung sich selbst und ihre Leser befriedigten, sondern auch einzelne wirkliche Talente, die, von äußern Umständen gedrängt, ihre ursprüngliche höhere Leistungsfähigkeit bald zum Niveau der bloßen Leihbibliotheknovellisten herabdrückten. Ein Beispiel dafür war schon Georg Döring, der, am 11. Dezember 1789 zu Kassel geboren, in Göttingen studiert hatte, 1815 als Hoboist in das Frankfurter Theaterorchester eintrat, danach die Redaktion des „Frankfurter Journals“ übernahm, seit 1820 lediglich seiner belletristischen Produktion lebte und als titulierter herzoglich sachsen-meiningischer Legationsrat am 10. Oktober 1833 in Frankfurt starb. Seine von 1822—1833 erschienenen „Phantasiegemälde“ (Frankfurt a. M.) gehörten zu den willkommensten Taschenbüchern, die größern Novellen: „Sonnenberg“ (ebendas. 1828), „Der Hirtenkrieg“ (ebendas. 1830), „Roland von Bremen“ (ebendas. 1832) und „Die Geißelfahrt“ (ebendas. 1833), galten für Dichtungen, welche sich neben den Werken Walter Scotts behaupten könnten, und entbehrten bei aller Fruchtbarkeit in romantischen und abenteuerlichen Situationen im Grund jeder festen Gestaltung. Auch die Dramen und Operndichtungen wie-

fen nur äußerliche Bewegung, kein inneres Leben auf. — Weit bedeutender, ein wirklich großes Talent, das unter glücklichern Verhältnissen ein Romandichter ersten Ranges hätte werden können, trat in Spindler auf. Karl Spindler, geboren am 16. Oktober 1796 zu Breslau, verlebte seine Knaben- und erste Jünglingszeit in Straßburg, entzog sich der französischen Konskription durch die Flucht, ging zur Bühne und trieb sich, mit Not aller Art kämpfend, bei kleinen Truppen in Süddeutschland und der Schweiz umher, versuchte sich nebenbei als Schriftsteller, bis der Erfolg seines ersten historischen Romans: „Der Bastard", ihn bestimmte, sich ganz der Litteratur zu widmen. Spindler lebte seitdem abwechselnd in München, Stuttgart, Baden-Baden. In hastiger Vielproduktion wurde es ihm mehr und mehr unmöglich, sein Talent in größern Kompositionen zu konzentrieren, deren er eigentlich bedurfte, um seine Stärke zu zeigen. Selbst in dieser Zersplitterung blieb Spindler einer der gewandtesten und lebendigsten Erzähler, welche Deutschland jemals besessen. Er starb am 12. Juli 1855 im Bad Freiersbach im Schwarzwald, nachdem noch im Jahr vorher die letzte Sammlung seiner Erzählungen erschienen war.

Den stärksten und frischesten Eindruck hinterlassen die frühern Romane Spindlers: „Der Bastard", deutsche Sittengeschichte aus dem Zeitalter Rudolfs II. (erster Druck, Zürich 1826), in Komposition und Vortrag etwas roh, aber von außerordentlicher Anschaulichkeit und lebendigster Bewegung; „Der Jude" (Stuttgart 1827), vielleicht der beste aller historischen Romane Spindlers, im Beginn des 15. Jahrhunderts spielend und eine gut erfundene und kräftig durchgeführte Geschichte auf dem Hintergrund farbenreicher Sittenschilderung enthaltend; „Der Jesuit" (ebendas. 1829), welcher mit großer Kraft und Kunst eine halb in Europa, halb in Paraguay verlaufende Erzählung lebendig und auf gleicher Höhe erhält, auch in der Darstellung der Charaktere ungewöhnliche psychologische Vertiefung zeigt. Von den spätern Romanen sind „Die Nonne von Gnadenzell" (Stuttgart 1833), „Der König von Zion" (ebendas. 1837) und „Der Vogelhändler von Imst" (ebendas. 1841—42) hervorzuheben, in denen wenigstens ein Teil der Vorzüge der ältern Werke Spindlers noch wirksam ist. Auch einzelne der kleinern Erzählungen Spindlers, namentlich der leicht humoristisch angehauchten (beispielsweise „Die Reise auf

dem Eilwagen", „Der geheime Agent", „Der Thalermann"), gelegentlich auch der ernstern (z. B. „Die Engelehe"), zeichnen sich durch glückliche Erfindung und Gleichmaß der Darstellung aus; in zahllosen andern sieht man deutlich, daß den Erzähler nur der Anfang oder eine einzelne Szene interessiert hat, daß er einer künstlerischen Lösung nicht gewachsen ist und zu hastig geschürzte Fäden gewaltsam entwirren muß. Noch minder glücklich war Spindler, als er in seinen spätesten Tagen versuchte, die unmittelbare Gegenwart in den Bereich seiner Darstellung zu ziehen. Sowohl der größere Roman: „Putsch und Kompanie" (Stuttgart 1849), als die verwandten kleinern Erzählungen zeigen, wie fern der Natur Spindlers das Verständnis der Zeitgärung und der modernen Zustände lag.

---

4) Die beginnende Tendenzdichtung.

Eine besondere Gruppe innerhalb der im allgemeinen tendenzlosen, ja dem eigentlichen Leben entfremdeten Dichtung der zwanziger Jahre bildeten die Tendenzpoeten dieser Zeit. Zum größern Teil gingen dieselben aus den Reihen der deutschen Burschenschaft hervor oder standen mit ihrem Wähnen und Wollen im Zusammenhang. Unter den Gründern und Häuptern der Burschenschaft zeichneten sich einzelne durch wirkliches poetisches Talent aus, viele andre brachten es über ein dürftiges gereimtes Wiederholen der patriotisch-prophetischen Hoffnungen und Drohungen nicht hinaus, welche innerhalb der jugendlichen Kreise der Zeit herrschten. Als echte Repräsentanten der burschenschaftlich durchhauchten Tendenzdichtung dürfen die Brüder Follen aus Gießen gelten, deren Name für immer mit der historischen Episode der Gründung, der Blüte und der Verfolgung der Burschenschaft verknüpft bleiben wird. Der ältere dieser Brüder, August oder Adolf Ludwig Follen, war am 21. Januar 1794 zu Gießen geboren, studierte Theologie, nahm am Feldzug von 1814 als Freiwilliger teil, vertauschte dann die theologische mit der Rechtswissenschaft, übernahm 1817 die Redaktion der „Elberfelder Zeitung" und war tief in die Geheimbünde und politischen Umtriebe des zweiten Jahrzehnts, deren Seele sein Bruder Karl blieb, verstrickt. Bei der Katastrophe der Burschenschaft 1819 in Haft genommen, schließlich

1821 entlassen, ward er gezwungen, nach der Schweiz auszuwandern, wo er an der Kantonsschule zu Aarau eine Unterkunft als Lehrer der deutschen Sprache und Litteratur fand. Ein Versuch, den er in spätern Jahren unternahm, sich in Heidelberg zu habilitieren, scheiterte am Widerspruch der badischen Regierung; Follen verbrachte demnach sein Leben auch weiterhin in der Schweiz und starb am 26. Dezember 1855 zu Bern. Seine spätere poetische und litterarische Thätigkeit, die der modernisierenden Bearbeitung mittelalterlicher Dichtungen und überlieferter Stoffe zugewendet ward, und von der wir nur an „Das Nibelungenlied im Ton unsrer Volkslieder" (Zürich 1843) und das Nachlaßgedicht „Tristans Eltern" (Gießen 1857) erinnern, hatte nicht die eigentümliche Bedeutung seiner Jugendlyrik, deren Zeugnisse in den „Freien Stimmen frischer Jugend" (Jena 1819) erhalten blieben. Das Gedicht „Vaterlandssöhne, traute Genossen" gehörte zu den stolzesten und liebsten Liedern der Burschenschafter. Die eigentümliche Verbindung religiöser Weihe und politischen Radikalismus, welche sich in seinen Kreisen fand, hielt A. L. Follen übrigens sein Leben hindurch fest; ihr entstammten die gegen Ruge, Heinzen und andre Radikale gerichteten Sonette „An die gottlosen Nichts-Wüteriche, fliegendes Blatt von einem Verschollenen" (Heidelberg 1845).

Der jüngere Bruder, Karl Follen, geboren am 3. September 1795 zu Gießen, nahm ebenfalls wie sein Bruder als freiwilliger Jäger am Feldzug von 1814 teil, habilitierte sich als Privatdozent der Rechte zuerst in Gießen und demnächst, als der Boden dort zu heiß für ihn wurde, in Jena. Hier scheint er die leitende Kraft des engsten Geheimbunds in der Burschenschaft gewesen zu sein. Nach Kotzebues Ermordung durch Sand mußte er auch Jena verlassen, ging nach Frankreich, der Schweiz, schließlich 1829 nach Nordamerika, wo er als Professor der deutschen Sprache und Litteratur zu Cambridge, schließlich als Prediger der Unitarier lebte und (Ende 1839 oder 13. Januar 1840?) auf dem in Brand geratenen Dampfer Lexington verunglückte. Seine poetische Begabung war gering, aber einige seiner Lieder: „Unterm Klang der Kriegeshörner", „Schalle, du Freiheitsfang", „Auf, Jubeldonner und Liedersturm", in seines Bruders obengenannten „Freien Stimmen" trafen den Ton, welcher die studentische Jugend jener Tage ergriff, wunderbar. Follens poe-

tische Hauptleistung: „Das große Lied“ („Horcht auf, ihr Fürsten, du Volk, horch auf“; erster geheimer Druck, o. O. 1817), charakterisiert Treitschke ganz treffend als „ungeheuerlichen Schwulst und wilde, blutgierige Rhetorik“. Die wechselnden Rhythmen und Bilder des Gedichts gaben ihm den Anschein großer Mannigfaltigkeit, während in Wahrheit nur Ein Grundton durch dasselbe hindurchging.

Ein dritter der burschenschaftlichen Dichter war August Binzer, geboren am 30. Mai 1793 zu Kiel, zwischen 1815 und 1820 Student der Rechte in seiner Vaterstadt und in Jena, wo er eins der eifrigsten Mitglieder der Burschenschaft war und das bei der Auflösung derselben am 26. November 1819 gesungene Lied „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus“ dichtete, das noch in allen Studentenliederbüchern fortlebt. Der Dichter selbst lebte in spätern Jahren in Holstein, Altenburg, zu Augsburg und starb am 20. März 1868 auf der Reise zu Neiße in Schlesien.

Ein merkwürdiger Versuch, die Empfindungen, Träume und Schicksale der politisch erregten gebildeten Jugend zur Erscheinung und Gestalt zu bringen, wurde ein paar Jahre nach dem Beginn der großen Demagogenverfolgung durch den hamburgischen Senator Martin Hieronymus Hudtwalker (Oswald) unternommen, der, am 15. September 1787 zu Hamburg geboren, nach seinen Rechtsstudien als Advokat und Mitglied des Senats in seiner Vaterstadt lebte, wo er am 16. August 1865 starb. Hudtwalkers Roman „Bruchstücke aus Karl Bertholds Tagebuch, herausgegeben von Oswald“ (Berlin 1826) schützte seine Darstellung der burschenschaftlichen Ideen und Hoffnungen durch die Zurückverlegung der Vorgänge in die Zeit der französischen Fremdherrschaft. Der Roman durfte als Vorläufer jener Produktionen der dreißiger Jahre angesehen werden, welche in schwerverständlichen Reminiszenzen und Andeutungen die politischen Wünsche und Erwartungen nicht sowohl in Poesie verwandelten, als hinter der poetischen Form versteckten.

Ein Vertreter des phantastischen Abenteuer-, Bewegungs- und Thatendrangs, welcher den Geheimbünden, Verschwörungen und der Oppositionslust der Friedenszeit ebenso zu Grunde lag wie die tiefreichende politische Enttäuschung und Verbitterung, ein erster und unglückseliger Vertreter zugleich des Revolutio-

närs von Handwerk, der zur stehenden Figur der nächsten Periode ward, war jener Harro Harring, der in dem Halbroman „Die Schwarzen von Gießen, oder der deutsche Bund" (Leipzig 1831) eine direkte Darstellung der Erlebnisse der burschenschaftlichen Geheimbündler versuchte. Geboren am 28. Januar 1798 zu Ibenhof bei Husum, widmete er sich von Haus aus der Malerei, begann aber sehr früh schon mit seiner Fahrt nach Griechenland die unstete Abenteurer- und Verschwörerlaufbahn, die nach unzähligen schweren Erlebnissen mit einem von der härtesten Not erpreßten Selbstmord am 21. Mai 1870 zu London endete. Sein poetisches Talent war an sich gering und konnte in dem wilden, gehetzten Flüchtlingsdasein, das Harring führte, keine Steigerung und Vertiefung erhalten. Das merkwürdigste seiner Bücher war das autobiographische: „Fahrten eines Friesen in Dänemark, Deutschland, Ungarn, Holland, Frankreich, Griechenland und der Schweiz von Rhonghar Jarr" (München 1828), welches die bunten Jugenderlebnisse des rastlosen Mannes schilderte. In den poetischen Arbeiten: Gedichten, Dramen, Novellen aller Art, überwog die revolutionäre Phraseologie die dürftigen Ansätze von Erfindung und Gestaltung. Als besonders charakteristisch für Wesen und Anschauungen des Poeten dürfen die dramatischen Dichtungen: „Die Mainoten" und „Der Korsar" (Luzern 1825), die „Erzählungen aus den Papieren eines Reisenden" (München 1826), „Rosabianca, das hohe Lied des friesischen Sängers im Exil" (Leipzig 1831), „Der Livorneser Mönch, ein Roman nach Thatsachen" (ebendas. 1831) und die „Republikanischen Gedichte" (Rendsburg 1848) angesehen werden; ein vollständiges Verzeichnis seiner Schriften hat wohl nur Gödeke in seinem „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung" (Bd. 3, S. 740) zusammengebracht.

Zum Teil von den Anschauungen erfüllt, welche die Burschenschaft beseelten, obschon er ihr äußerlich ganz fern stand, zum Teil auch schon unter den geistigen Einwirkungen des französischen Liberalismus stehend zeigte sich ein eigentümlicher Vorläufer der spezifischen Tendenzpoesie wie Maltitz. Gotthilf August von Maltitz, am 9. Juli 1794 zu Königsberg geboren, studierte in Tharandt die Forstwissenschaften, trat in den preußischen Forstdienst und nahm als Freiwilliger an den Feldzügen 1813—14 teil. Infolge eines Zerwürfnisses mit einem

seiner Vorgesetzten gab er seine Laufbahn auf und widmete sich ausschließlich der Litteratur. Er lebte als Schriftsteller an verschiedenen Orten, wurde in der Öffentlichkeit zuerst dadurch bekannt, daß er 1828 in Berlin ein kleines Drama: „Der alte Student", in welchem die Zensur alle gegen Rußland gerichteten Stellen gestrichen hatte, samt den geächteten Stellen am Königstädtischen Theater aufführen ließ und infolge davon aus Berlin und Preußen ausgewiesen wurde. Er wendete sich nach Hamburg, ging nach der Julirevolution für kurze Zeit nach Paris, dem Mekka aller politisch Unzufriedenen, ließ sich schließlich 1832 in Dresden nieder, wo er am 7. Juni 1837 starb. Maltitz hatte seine litterarische Thätigkeit höchst harmlos mit „Humoristischen Raupen und Späßchen für Deutschlands Forstmänner und Jäger" (Berlin 1822) begonnen, und selbst in seinen „Streifzügen durch die Felder der Satire und Romantik" (ebendas. 1825) regten sich zwar ein epigrammatisches Talent und ein derbes Mißvergnügen über die persönlichen Schicksale, die ihn betroffen; aber den Übergang zur Tendenzdichtung im eigentlichen Sinn machte er erst mit dem obenerwähnten kleinen Drama „Der alte Student" (Hamburg 1828), mit dem nach Heinrich von Kleists Erzählung bearbeiteten vaterländischen Trauerspiel „Hans Kohlhas" (ebendas. 1828) und mit dem Schauspiel „Das Pasquill" (ebendas. 1829). Es war kein hervorragendes Talent, was sich in diesen sowie in den spätern Dichtungen, dem „Oliver Cromwell, oder die Republikaner" (Hamburg 1831) und den epigrammatischen und satirischen Dichtungen „Pfefferkörner im Geschmack der Zeit" (ebendas. 1831—34), kundgab; aber ein Zug trotziger Männlichkeit, welcher durch sie hindurchgeht, wirkte nicht ungünstig in einer Zeit, in welcher die Litteratur im allgemeinen gerade dieses Elements entbehrte. Für den starren Rechtsfanatismus eines Kohlhas brachte Maltitz die stärkste persönliche Empfindung mit, gleichwohl steht seine Tragödie künstlerisch tief unter Kleists Novelle. Auch die Gestalten der britischen Republikaner waren ihm sympathisch, ohne daß Maltitz die Tiefe dieser Naturen zu erfassen und darzustellen vermocht hätte. Das Stachlichte, Gallige seines Wesens, die Lust am Widerspruch, beinahe könnte man sagen am Widerbellen, schlossen eine tiefere Anteilnahme an den Erfindungen und Ausführungen des Dichters aus. Dieselben wirkten recht eigentlich als Sturmvögel

eines hereinbrechenden Unwetters unpoetischer, den verworrensten Tagesstimmungen und Tendenzen dienender Litteratur.

Nicht erquicklicher stellten sich die Anfänge der Tendenzdichtung in der litterarischen Thätigkeit von Ludwig Robert dar. Derselbe, als Sohn des jüdischen Kaufmanns Markus Levin und als Bruder der Rahel (Varnhagen) am 16. Dezember 1778 zu Berlin geboren, war kurze Zeit Kaufmann und wendete sich dann, durch seine äußere Lage unterstützt, ausschließlich litterarischen Bestrebungen zu. Schon 1814 debütierte er mit dem Lustspiel „Die Überbildeten", einer freien, modernisierten und gegen die Romantik zugespitzten Bearbeitung von Molières „Précieuses ridicules", als dramatischer Dichter. Nach mannigfachen Reisen und Ortswechseln kehrte er jederzeit wieder nach Berlin zurück, auch nachdem er sich 1818 in Stuttgart mit einer schönen Schwäbin, Friederike Braun, verheiratet. Schon ein Jahrzehnt früher war er zum Christentum übergetreten. Im zweiten und dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts entfaltete er seine Hauptthätigkeit, ohne jemals auch nur einen kleinen Kreis für sich gewinnen und mit seiner Poesie durchdringen zu können. 1831 flüchtete er vor der herannahenden Cholera aus Berlin und ließ sich in Baden-Baden nieder, wo er am 5. Juli 1832 starb.

Von Roberts poetischen Werken können eigentlich nur die beiden hervorragendsten, die Tragödie „Die Tochter Jephthas" (Stuttgart 1820) und das bürgerliche Trauerspiel „Die Macht der Verhältnisse" (ebendas. 1819), in Betracht kommen. Seine kleinen Lustspiele und Nachspiele („Die Überbildeten", „Blind und lahm", „Die Richtigen", „Der tote Gast") waren in besonderer Weise stimmungslos und unlustig, echte Produkte eines grübelnden Verstands, der die poetische Objektivität dahin aufgefaßt hatte, daß der Poet seine Erzeugnisse überhaupt nicht zu beseelen brauche. Das Überwiegen der Kombination und einer bis zur äußersten Kälte gesteigerten Reflexion gab sich auch in Roberts Zeitgedichten kund und entstellte das Trauerspiel „Die Macht der Verhältnisse", welches „ohne irgend einen Hauch von Poesie, mit der tödlichsten Kälte und Berechnung angelegt, in der Ausführung aber ein völliges Verrechnen geworden ist" (Gödeke, „Grundriß", Bd. 3, S. 428). Der Konflikt geht daraus hervor, daß ein adliger Beleidiger dem bürgerlichen Beleidigten die landesübliche Satisfaktion im Duell versagt und ihm damit die Mordwaffe in die Hand drückt. Dem zum Mörder

Gewordenen bleibt nur der Selbstmord als Zuflucht. Die ganze Fabel ist herb, grell und häßlich; interessant erscheint lediglich, daß eine solche Fabel für die Tendenz aufgeboten wurde, den gebildeten Bürgerlichen als gesellschaftlich gleichberechtigt mit dem Edelmann zu erachten. Wenn eine sehr warme und lebendige Darstellung des Konflikts jener Tendenz, die in der Luft lag, zu einem entscheidenden Sieg hätte verhelfen können, so sorgte Robert schon durch die wunderliche Art seiner Charakteristik und die Härte seines Dialogs dafür, daß niemand den vorgeführten Gestalten und dem Verlauf der Handlung eine tiefere Teilnahme zu schenken vermochte. Immerhin blieb „Die Macht der Verhältnisse" nicht ohne Nachwirkung auf die mit den dreißiger Jahren beginnende jungdeutsche Tendenzlitteratur und ihre bürgerlichen Dramen. Die ältere Tragödie: „Die Tochter Jephthas", ist dasjenige Werk Roberts, in welchem er sich am meisten eigentlich poetischer Gestaltung und Stimmung nähert, ohne indes das widerstrebende Moment des Stoffs, das altjüdische Opfergelübde des Jephtha, überwinden zu können.

Die Gruppe der zuletzt geschilderten Poeten erwies klar genug, daß sich in einzelnen Kreisen der Drang nach einer in die Tagesereignisse und Tagesanschauungen unmittelbar eingreifenden Richtung der Litteratur bereits regte. Während die große Mehrzahl der Gebildeten noch von keiner andern Aufgabe der Dichtung wußte als der uralten und seit zwei Generationen mit wachsendem Glück gelösten, während in Platen und Immermann neue hervorragende Talente reiften, die bei vollem Verständnis der Zeit und ihrer Forderungen an das poetische Talent doch keinen Augenblick vergaßen, daß der Gewinn unsrer klassischen Litteraturepoche niemals geringgeschätzt und freiwillig weggeworfen werden dürfe, waren jene Stimmungen und Reflexionen schon lebendig, aus denen im Zusammenhang mit der französischen Julirevolution sich alsbald die jungdeutsche Bewegung der deutschen Litteratur entwickeln sollte.

Hundertundsiebzigstes Kapitel.

Platen und Immermann.

Beinahe alle Dichter, welche als „Poeten der Übergangszeit" charakterisiert wurden, wurzelten mit einem Teil ihres Wesens in der allherrschenden Romantik und strebten anderseits über dieselbe hinaus. Der völlige Bruch mit der Romantik, die Überwindung des poetischen Glaubensbekenntnisses derselben und ihrer Wirkungen auf das Leben, trat erst völlig ein, als hervorragende dichterische Naturen, welche sich, von jugendlicher Begeisterung und vom allgemeinen Antrieb der Zeit bestimmt, ursprünglich der Romantik angeschlossen hatten, im weitern Verlauf ihrer Entwickelung ihre Anfänge als einen Irrtum erkannten und sich neuen Bahnen zuwendeten. Dies geschah zum Teil unvermerkt und unwillkürlich, und nicht eine Rückkehr zu alten, sondern die Gewinnung neuer Ziele faßten die kraftvollsten Begabungen dieser Art als höchste Aufgabe ins Auge. Die gedeihliche Weiterentwickelung einer völlig selbständigen, vom Einfluß des Auslands unabhängigen deutschen Dichtung konnte in Wahrheit nur darauf beruhen, daß die neuen Lebensverhältnisse, welche die Dichter umgaben, die neuen Anschauungen und Empfindungen, welche durch die Nation gingen, in ebender Weise poetisch erfaßt und künstlerisch dargestellt wurden, wie dies im Lauf des 18. Jahrhunderts für die Lebensverhältnisse und Empfindungen der Zeit der Aufklärung und der Humanitätsideale geschehen war. Die Berechtigung dichterischer Darstellung des modernen Lebens mußte durch ähnliche Tiefe des Geistes, Fülle der Gestaltungskraft, Klarheit der Auffassung und entsprechende künstlerische Vollendung der Formen erwiesen werden. So weit hatten sich die „neuen Wege", die allerseits gefordert wurden, den Bahnen, welche am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts eröffnet worden waren, einfach anzuschließen, ohne daß darum

von Epigonentum die Rede sein durfte. Mit dem Auftreten Platens und Immermanns wurde wenigstens ein Teil dieser Forderungen erfüllt, beide Dichter strebten, jeder in einseitiger Weise und darum noch unzulänglich, über die Linie hinaus, welche im allgemeinen in der eben geschilderten Periode nicht überschritten worden war. Zu der Bedeutung, welche die gegensätzlichen, ja den Gegensatz bis zur Feindseligkeit steigernden Erscheinungen Platens und Immermanns hatten, gesellte sich eine weitere Bedeutung für die Entwickelung der neuern Litteratur. Beide Dichter waren hervorragende, eigentümliche Persönlichkeiten, deren Seele und Wesen nicht lediglich in der Spitze ihres Gänsekiels saß. Sie boten, jeder in seiner Weise, wieder das Bild eines steten, von Ungunst der Verhältnisse nicht gebeugten und selten beirrten Künstlerwillens. Um die volle und letzte Bedeutung eines mustergültigen und im großen Stil vergangener Tage maßgebenden Führers für die neue deutsche Dichtung zu haben, hätten beide Dichter in einer Persönlichkeit vereint sein müssen. Denn der eine von ihnen suchte die Lösung von der romantischen Willkür und Phantastik hauptsächlich auf dem Weg einer mustergültigen Form zu gewinnen, während der andre den Hauptnachdruck auf den dichterischen Gehalt legte, für den er die Form nicht immer zu erringen verstand. Die Gegnerschaft, welche sich hieraus ergab, schloß für die Nachlebenden nicht aus, daß sie beide Dichter, als in einem andern Verhältnis zu einander stehend wie Zeitgenossen sonst, gemeinsam betrachtet. Der gemeinschaftliche Ausgang von der Romantik, die Wendung zu einer andern Auffassung der Dichtung sind dafür nicht allein entscheidend. Auch Heinrich Heine wurde im Bruch mit seinen ursprünglichen romantischen Idealen zu dem Dichter, welcher die stärkste Wirkung auf die Entwickelung der gesamten neuern deutschen Litteratur gewann; aber die Absicht und Art seiner Wirkung war die vollkommen entgegengesetzte und leidet keinen Vergleich mit der Anschauung und Nachwirkung Platens und Immermanns.

Der sichtbarere und allseitig empfundene, seit dem fünften Jahrzehnt von keiner Seite mehr geleugnete Einfluß auf den Umschwung, der sich unzweifelhaft vorbereitet hatte und nunmehr eintrat, ging von dem erstgenannten der beiden Dichter, von Platen, aus. Denn die Verlotterung der poetischen Form, welche gleichmäßig durch die Auflösung der Romantik, die wachsende

Ausbreitung der Trivialpoesie, das Anschwellen einer ganz und gar undichterischen Belletristik für den gemeinsten Tagesbedarf und die Langeweile der Friedensjahre herbeigeführt worden war, gehörte zu den Übelständen, für die sich am ehesten auch in weiten Kreisen ein Verständnis geltend machte, und die mit Erfolg bekämpft zu haben vollgültigen Anspruch auf Ruhm und nachwirkende Bedeutung verlieh.

August, Graf von Platen-Hallermund, wurde am 24. Oktober 1796 zu Ansbach als der Sohn des dortigen preußischen Oberforstmeisters Philipp, Graf Platen, geboren. Seine Jugend verlebte er in seinem Geburtsort. Im Jahr 1806 bereits vertrauten ihn seine Eltern, da inzwischen Ansbach und Bairenth an Bayern übergegangen waren, und in Aussicht auf den künftigen Militärberuf der königlichen Kadettenanstalt in München. Im Jahr 1810 vertauschte der aufstrebende Jüngling, dem bloß militärische Studien keineswegs genügten, das Kadettenhaus mit dem königlichen Pageninstitut, dem er bis 1814 angehörte. In diesem Jahr wurde er dann wirklich Soldat, zum Leibregiment König Max als Leutnant beordert und schon 1815 mit dem bayrischen Kontingent nach Frankreich gesendet, um am wieder ausbrechenden Kriege gegen Napoleon teilzunehmen. Das Drama der kaiserlichen Hundert Tage endigte mit der Tragödie von Waterloo viel zu rasch, um Platen kriegerische Lorbeeren, nach denen es ihn übrigens nicht im mindesten verlangte, erwerben zu lassen. Dem Krieg folgte bekanntlich eine andauernde militärische Besetzung Frankreichs durch die verbündeten Heere, Platen blieb bis zum Ende des Jahrs in Frankreich, brachte aus dem Feldzug manchen Gewinn für seine Bildung und vor allem jene unwiderstehliche Reiselust mit, welche ihn in spätern Jahren charakterisierte. Schon im Jahr 1816 wanderte er zu Fuß durch die Schweizer Gebirge, und seit er von 1819 an, wo er auf Urlaub gestellt ward, um dem wachsenden Bedürfnis nach höherer Bildung zu genügen, die Universitäten Würzburg und Erlangen besuchte, befriedigte er auch seinen Wandertrieb und machte in jedem Jahr größere oder kleinere Ferienreisen. In Erlangen ward er Hörer und Schüler Schellings, dessen Philosophie in jenem Jahrzehnt viel galt, wo die Hegels noch bei weitem nicht den ungeheuern Einfluß besaß, der ihr später wurde, und wo sie der romantischen Stimmung der Zeit gemäß war. Den Meister und den Schüler verknüpfte überdies

noch ein Band nähern Vertrauens, als es gewöhnlich der Fall zu sein pflegt. Platen hielt sich abseits der studentischen Kreise und gab sich nur seinen Studien und den beginnenden poetischen Arbeiten hin. Die erstern waren, um die großen Dichter aller Nationen verstehen zu lernen, auf alte und neue Sprachen gerichtet; unter den letztern wurden lyrische Gedichte und „Ghaselen" (Erlangen 1821), die ihn mit Fr. Rückert und Goethe bekannt machten, zuerst gedruckt. Gleichzeitig arbeitete er an mehreren Dramen. Es entstanden die kleinen Stücke: „Der gläserne Pantoffel", „Der Schatz des Rhampsinit", „Berengar" und das Schauspiel „Treue um Treue", welches 1825 zu Erlangen, später zu Nürnberg und Regensburg gegeben wurde.

Während dieser Zeit blieb Platen noch stets Leutnant und hatte im Jahr 1824, in dem er zum erstenmal nach Italien und zwar nach Venedig ging (wo der wunderbar schöne Sonettenkranz gleichen Namens empfangen und gedichtet wurde) und dabei seinen Urlaub überschritt, einen scharfen militärischen Arrest in Nürnberg zu überstehen. Dieser Vorfall sowohl als die allmählich wachsende Erkenntnis seines Dichterberufs, die gesteigerte Sehnsucht nach dem Lande der Schönheit machten den Entschluß in ihm rege, Deutschland womöglich ganz zu verlassen. Je klarer er sich über die Art seines Talents und seiner Kunstrichtung ward, um so mehr mußte er sich von den litterarisch-poetischen Zuständen Deutschlands („In einem Ozean von Albernheiten erscheinen einige geniale Schwimmer") abgestoßen fühlen. Auf der Bühne herrschten die Schicksalspoeten und der prosaische Ernst Raupach; Platen beschloß, wenigstens diese zu züchtigen, und schrieb im Stil der aristophanischen Komödien, mit der wunderbarsten Formvollendung sein Lustspiel „Die verhängnisvolle Gabel" (Stuttgart 1826). Seine heiße Sehnsucht nach Italien, die er in einem Brief an Gustav Schwab mit den Worten eingesteht: „In Italien denk' ich mein Leben zu beschließen, und wenn ich mich dahin betteln müßte", wurde durch das Werk mit einemmal erfüllt. Platen gewann Cotta zum Verleger, überreichte sein Lustspiel König Ludwig I. von Bayern, der sich für die poetische Natur gerade dieses Dichters lebhaft interessierte, und konnte nun am 5. September 1826 zur Fahrt aufbrechen. Er gelangte nach Italien mit dem tiefsten Ekel vor den deutschen spezifisch litterarischen Interessen und Kreisen, von denen er überdies gehässig angefeindet wurde. Ihm schien es nur wert,

ein Dichter im Sinn der altitalienischen, eines Dante, eines Petrarca, zu sein, wandernd von Stadt zu Stadt zu streifen, überall die Herrlichkeiten der Natur und Kunst bewundernd, möglichst leidenschaftslos und objektiv alle Eindrücke in sich aufnehmend, auf Würde und Reinheit der Kunst in Leben und Werken allein bedacht. Und gewiß konnte es ihn nur heben und fördern, wenn er der Tageslitteratur entfremdet blieb, die Stimmen großer und bedeutender Menschen, geistvoller Frauen höher achten und schätzen lernte als die Notizenanerkennung der deutschen Zeitungen, wenn er nicht in die kleinbürgerliche Enge so vieler deutscher Verhältnisse eingepferchт wurde. Platen hatte zu seinem Grafentitel kein Vermögen, eine mäßige Pension wurde ihm durch König Ludwig von Bayern und eine weitere sichere Einnahme durch die Cottasche Buchhandlung vermittelt. Damit konnte er in Italien mit seinen leer stehenden Palästen und den einfachen Lebensansprüchen reiner, freier leben als in Deutschland, das ihm überdies, wie gesagt, durch eine andauernde Verkennung seiner Leistungen, durch litterarische Mißverhältnisse aller Art verleidet ward. Sein erster italienischer Aufenthalt währte acht Jahre, die er in Genua, Rom, Florenz, vor allem aber in Neapel zubrachte. In der letztern Stadt verkehrte er freundschaftlich mit August Kopisch, dem Maler und Dichter, dem Entdecker der Blauen Grotte auf Capri. Außerdem aber stand er mit den edelsten und bedeutendsten Italienern in fortwährender Verbindung, den vornehmen Naturen des wieder auflebenden Volks fühlte er sich innerlich verwandt. In dieser Zeit dichtete er gegen Immermann und Heine, überhaupt gegen die deutsch-litterarischen Verhältnisse seinen „Romantischen Ödipus" (Stuttgart 1828), das zweite litterarische Lustspiel, dichtete ferner sein reizendes kleines Märchenepos „Die Abbassiden" und versuchte sich in einem historischen Werk: „Die Geschichte des Königreichs Neapel" (Frankfurt 1833), das später in die Sammlung seiner Schriften aufgenommen wurde. Im Herbst 1832 starb Platens Vater, und dies rief ihn für eine kurze Zeit nach Deutschland zurück. Er lebte zwei Winter in München und Augsburg, redigierte hier die erste größere Sammlung seiner „Gedichte" (Stuttgart 1833), die nun erst allgemeinen Beifall fanden, und gelangte im Sommer 1834 wieder nach Italien, um sein wanderndes Leben aufs neue zu beginnen. Er brachte den Sommer des Jahrs in Neapel, den Winter in Flo-

renz zu. Mit dem Frühjahr 1835 betrat er den Boden der Insel Sizilien zum erstenmal, durchreiste dieselbe von Palermo aus binnen vier Wochen und wendete sich im Spätsommer abermals nach Neapel, wo ihm selbst tägliche Seebäder seine geschwächte Gesundheit nicht herzustellen vermochten. Aber schon im September nahte die Cholera, die damals ihren ersten schrecklichen Zug durch Europa hielt, der Stadt und scheuchte Platen vom italienischen Festland nach der Insel Sizilien, auf der es ihm bestimmt war sein Grab zu finden. Er kam im September nach Palermo, im November nach Syrakus, wo er einen Winter zu bleiben gedachte. Er war einem italienischen Edelmann, Don Mario Landolina, empfohlen, der ihm eine Wohnung besorgte. Mit dem Ende November fühlte sich Platen krank, behandelte ein hitziges Fieber mit Mitteln gegen die gefürchtete Cholera und steigerte dadurch dasselbe zur Unheilbarkeit. Er erlag ihm am 5. Dezember 1835 fern von der Heimat, wie er es gewünscht, am äußersten Saum des geliebten Italien und ward im Garten der Villa Landolina in der Nähe von Syrakus bestattet. Unmittelbar nach seinem Tod kam für ihn die Zeit der wachsenden Anerkennung, der Bewunderung, ja der Überschätzung. Die ganze junge Generation, die nach Dingelstedts Worten „dichten von ihm lernte", ward mehr und mehr von der formellen Schönheit und dem stolzen Bewußtsein der Platenschen Gedichte ergriffen und feierte ihn mit Recht als den Vorkämpfer echter Kunst. Die „Sämtlichen Werke" Platens (Stuttgart 1839, viele folgende Ausgaben) fanden mit Recht stets größere Verbreitung. Daß nachmals gewisse inhaltlose Poeten von rein äußerlicher Sprachglätte und einer fragwürdigen Verskunst, denen Platens überreiches Selbstbewußtsein übel zu Gesicht stand, sich auf seinen Vorgang beriefen, konnte nur für solche, die Urbild und Karikatur nicht zu scheiden wissen, ein Anlaß werden, an Platen selbst zu zweifeln und ihm, wie Heine bis zuletzt gethan, seinen Platz in der deutschen Litteratur und im Gedächtnis der Nation zu bestreiten.

Die Gesamterscheinung Platens war unter den eigentümlichen Vorbedingungen seiner Zeit bedeutungsvoll und von glücklichster Nachwirkung. Je rascher und entscheidender der Dichter seine romantischen Anfänge überwunden hatte, um so schärfer stellte sich alsbald der Gegensatz seines Strebens zu der widerlichen Stümperei und Unkunst der meisten Nachromantiker, der

flachen, inhaltsleeren Belletristik und Fabrikproduktion heraus. Die sittliche Entrüstung gegen diese Richtungen und Ausartungen und das Pathos der künstlerischen Würde und Weihe, der höchsten Sprachreinheit und Formvollendung wurden die Mittelpunkte seiner Gedankenwelt. Keineswegs aber war Platen, wie seine Gegner bis auf den heutigen Tag zu behaupten versuchen, nur der Dichter der „marmorglatten Form“. Wenn ihm leidenschaftlichere wie weichere Gefühle verschlossen sind oder nur ein flüchtiger Hauch derselben einzelne seiner Gedichte durchdringt, so leiht Platen doch allen starken, männlichen Empfindungen, den Gefühlen der Entschlossenheit, des berechtigten, echten Stolzes, ernster, schmerzbesiegender Fassung, edler Trauer, stolzen Freiheitssinns, den reinsten, ergreifendsten und schönsten Ausdruck. Was der poetischen Gesamterscheinung Platens mangelt, sind die sinnliche Fülle und der Reichtum des Lebens, und er kann in dieser Beziehung sehr wohl mit jenen Kunstreformatoren verglichen werden, die zuerst wieder Adel und Schwung der Linien, Bestimmtheit des Ausdrucks zu gewinnen trachten und darüber den Reiz und Reichtum der Farben vernachlässigen.

Platen war in erster Linie Lyriker, und sein Ruhm wie seine mustergültige Bedeutung beruhen hauptsächlich auf der Sammlung seiner „Gedichte“, in denen alle Vorzüge des Dichters zur Erscheinung und Wirkung kommen und die Schranken seiner Natur seltener empfunden werden als in den dramatischen Anläufen. Das eigentliche Lied liegt Platens Empfindung fern, und nur wenige kleine Gedichte, größtenteils elegischer Stimmung, unter ihnen der ergreifende „Gesang der Toten“ und das sprachlich prachtvolle „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht“, hinterlassen den Eindruck, daß sie aus tiefster Empfindung unmittelbar entstammt sind. Am liebsten drückte der Dichter doch diese Empfindungen und seine Betrachtungen in kunstreichern Formen als in schlichten Strophen aus und sang im Sonett „des Lebens Schmerz und Hoffen“. In letzterer Form entfaltet er sein ganzes inneres Leben; jede Besonderheit seiner Natur prägt sich in den formschönen Sonetten Platens mit höchster gedrängter Kraft wunderbar aus. Sonette wie der Cyklus „Venedig“, wie das „An Winckelmann“, die vier prachtvollen, der Selbstverteidigung dienenden: „Anstimmen darf ich ungewohnte Töne“, „Was auch die Tadler an mir tadeln mögen“, „Dies Land der Mühe, dieses Land des Herben“,

„Grabschrift“ („Ich war ein Dichter und empfand die Schläge“) gehören zum Inhaltreichsten und Schönsten, was die deutsche Sprache in dieser Form aufzuweisen hat.

In seiner „Grabschrift“ rühmte sich Platen, „der Ode zweiten Preis“ errungen zu haben, und niemand wird ihm die Anerkennung streitig machen, daß er nächst Klopstock am eifrigsten und erfolgreichsten bemüht gewesen ist, die Ode in der deutschen Lyrik Bürgerrecht gewinnen zu lassen. Die Oden, Eklogen, Idylle und die unter dem Titel: „Festgesänge“ gesammelten Hymnen Platens sind sämtlich gedankenreiche Dichtungen, der Antike nicht bloß durch ihre Rhythmen, sondern durch die edle Männlichkeit, den hellen Blick für Welt und Leben und die plastische Einfachheit verwandt, die eine Fülle der Empfindungen oder großer Anschauungen in wenige Worte zu legen weiß. Gleichwohl gelang es auch Platen nicht völlig, den fremdartigen Hauch zu bannen, welcher mit den Maßen und Wortfügungen der Ode meist verbunden erscheint und nur in den glücklichsten Dichtungen von der Macht des Ausdrucks überwunden wird.

In seinen Balladen und Romanzen kehrt der Dichter bei hoher Vollendung der Form zu schlichtern Rhythmen und zum Reim zurück. Die hierher gehörigen Dichtungen sind daher unendlich viel volkstümlicher geworden als die meisten andern Platens; „König Otto“, „Kolumbus' Geist“, „Luca Signorelli“, „Das Grab im Busento“, „Der Tod des Carus“, „Klagelied Kaiser Ottos III.“ haben für weite Kreise die Wirkung und den Namen des Dichters erhalten. Die schönsten derselben verbinden lyrische Seelentiefe mit den anschaulichsten Bildern des Außenlebens und der lautersten Schönheit des sprachlichen Ausdrucks.

Platens lyrischen Dichtungen zunächst stehen seine litterarisch-satirischen Komödien: „Die verhängnisvolle Gabel“ (erster Druck, Stuttgart 1826) und „Der romantische Ödipus“ (ebendas. 1829), denkwürdige Zeugnisse seiner Kunstbegeisterung und seines leidenschaftlichen Hasses gegen die Unkunst und klägliche Stümperei seiner Tage. Die Form der aristophanischen Komödie, welche der Dichter mit Geist und feinstem Verständnis für die phantasiereiche Freiheit des attischen Lustspiels nachbildete, schloß seine beiden Komödien natürlich von der modernen, unter der Herrschaft ganz andrer Voraussetzungen stehenden Bühne aus. Insofern fallen beide Komödien der

Romantik und ihrer eigentümlichen Verachtung gegen die traditionellen Kunstforderungen noch anheim, während der geistige Grundzug ein andrer ist; denn die Forderung der geläuterten, klaren und innerlich freien, zur Vollendung strebenden poetischen Natur ward hier wieder in ihr Recht eingesetzt. Für alle diejenigen, welche die Satire der „Verhängnisvollen Gabel" gegen das Schicksalsdrama und sein Publikum, die Polemik des „Romantischen Ödipus" gegen den stümpernden poetischen Eklektizismus (welcher mit der Gestalt des Nimmermann einem Dichter wie Immermann aus Unkenntnis von dessen innerster Natur freilich unrecht that) nicht voll verstanden, enthüllten die prachtvollen, zu Platens größten und gehaltreichsten lyrischen Stücken zählenden Parabasen Gesinnung und Ziele des Dichters. Der Hohn gegen die Verkümmerungen und Geschmacksverirrungen einer unfreien und kleinlichen Zeit ist „in der Schönheit Ozean" getaucht und mußte befreiend und erlösend auf alle wirken, welche für eine große, zum Höchsten strebende Natur noch Empfänglichkeit bewahrt hatten. Die Masse übersah die Hauptsache und ärgerte sich an den Einzelheiten der Polemik; noch nach Jahrzehnten machte sich die Erbitterung der Getroffenen in armseligen Herabsetzungen Platens geltend, wenige waren so edel wie Immermann, welcher sein Pamphlet „Der im Irrgarten der Metrik herumtaumelnde Kavalier" mit dem freien Bekenntnis sühnte: „In die Walhalla kommt Hirsewenzel (Raupach) doch nicht, wenn sie fertig wird und ihre Bestimmung behält und nicht mit der Zeit in ein Bräuhaus verwandelt wird. Der Graf von Platen kommt hinein, und der gehört auch hinein trotz aller seiner Thorheiten und Mißgriffe; aber Hirsewenzel kommt nicht hinein, und schriebe er auch noch einundzwanzig Millionen Verse mehr." (Immermann, „Münchhausen", Buch 1, Kapitel 14.) Doch, wie gesagt, diese Gerechtigkeit war selten, und Platen hatte unter den Nachwirkungen seiner poetischen Polemik sein Leben hindurch zu leiden.

Die kleinern dramatischen Werke des Dichters: „Treue um Treue", „Der gläserne Pantoffel", „Der Turm mit sieben Pforten", „Berengar" und „Der Schatz des Rhampsinit", erweisen klar, daß Platen im Beginn seiner poetischen Laufbahn die allgemeine Neigung der Zeit für das spanische Drama teilte, obschon seiner klaren, innerlich freien Natur die mystischen und willkürlich-phantastischen Elemente

des spanisch-romantischen Wesens nur äußerlich anflogen. Das bedeutendste dieser Stücke war das Schauspiel „Treue um Treue", welches in langen Zwischenräumen auf eine und die andre Bühne gelangte, aber, in der Handlung zu bescheiden, in der Charakteristik zu schattenhaft, eine eigentlich dramatische Lebensfähigkeit nicht bewährte. Das letzte Drama Platens: „Die Liga von Cambrai" (erster Druck, Frankfurt a. M. 1833), war ein Versuch im großen geschichtlichen Schauspiel, in welchem es dem Dichter zu ausschließlich um die getreue Wiedergabe eines historischen Vorgangs mit Unterordnung der Gestalten unter die belebte Vorführung der Situation zu thun gewesen scheint. An eine theatralische Wirkung des Ganzen ist daher nicht zu denken.

Dasjenige aller größern Werke Platens, welches die Fähigkeit hat, auch jenes breite Publikum zu gewinnen, welches der Kunstvollendung allein und an sich niemals Teilnahme entgegenbringt, war das kleine Märchenepos „Die Abbassiden" (erster Druck, Stuttgart 1833), dessen leichter, heiterer Vortragston gewissermaßen in Gegensatz zu dem strengen Ernste trat, welcher sonst die Muse des Dichters beseelt. Das Märchen aus „Tausendundeine Nacht" hat die Phantastik seines Ursprungs beibehalten und ist uns doch menschlich nahegebracht; die Komposition ist einfach, klar, aber durchaus fesselnd; die helle, farbige Ausführung des gesamten Details, das schöne Gleichmaß der einzelnen Teile, die liebenswürdige Anmut des Ganzen verdienen das höchste Lob. „Die Abbassiden" sind die reifste, süßeste Frucht von den vielfältigen italienischen Wanderungen des Dichters. Mäßigung in jeder Rücksicht bezeichnet dies Lied in allen seinen Teilen: es entzündet nicht, es reißt nicht hin, aber erfüllt mit wohlthuender Wärme, hält in gleichmäßig sanfter Spannung; es reizt nicht zum Lachen, aber strömt eine milde Heiterkeit über das Gemüt aus. Die edle Reife dieses Gedichts darf als ein Symbol der innern Reife gelten, zu welcher der Dichter nach Maßgabe seiner Natur gelangt war, und hätte auf die deutsche Litteratur in noch weit stärkerm Maß vorbildlich wirken können, als es in der That geschah. Der unerbittliche Gegner aller Pfuscherei und Stümperei widerlegte damit in noch stärkerm Maß als mit seinen Balladen den Vorwurf, daß er keinen Stoff objektiv zu behandeln verstehe und an keiner Erscheinung der Welt, seine eigne ausgenommen, innern Anteil zu nehmen vermöge.

In grundverschiedener und bei weitem nicht in so glücklich

gleichmäßiger Weise hat das bedeutende Talent und das ernste künstlerische Ringen Immermanns auf die Zeitgenossen und das nachkommende Geschlecht zu wirken vermocht.

Karl Immermann, Platens Antipode, wurde mit Platen im gleichen Jahr, am 24. April 1796, zu Magdeburg geboren. Sein Vater war Kriegsrat Immermann, ein strenger preußischer Beamter aus der Zeit des Großen Friedrich, mit dessen Bilde die Seele des aufwachsenden Knaben zuerst erfüllt wurde. Immermann, der nach dem Muster von Goethes „Wahrheit und Dichtung" „Memorabilien" hinterließ, hat das Bild seiner geistig bewegten, äußerlich in strengen Schranken gehaltenen Jugend vortrefflich gezeichnet. Bis zum Jahr 1813 besuchte er das Gymnasium zum Kloster Unsrer Lieben Frauen in seiner Vaterstadt, welche damals zum Königreich Westfalen unter Jérôme Napoléons Herrschaft geschlagen war. Auch die Universität Halle war westfälisch, und da sich im Jahr 1813 auf ihr ein Geist regte, der den französischen Machthabern außerordentlich mißfiel, so wurde sie aufgelöst. Immermann verließ Halle, um in die Reihen des preußischen Heers einzutreten und mitzukämpfen, woran er vorderhand durch ein Nervenfieber verhindert ward. Der Friedensschluß 1814 führte ihn nach Halle und zu den Studien zurück. Napoleons Rückkehr von Elba rief ihn 1815 aufs neue zu den Waffen. Diesmal nahm er an den Schlachten von Ligny und Waterloo teil, zog mit dem Blücherschen Heer in Paris ein, wurde als Offizier entlassen und kam mit einem reichen, kräftigen Stück Leben in der Erinnerung zu den Büchern und Vergnügungen der Hochschule zurück. Wie selbständig der junge Mann geworden, der übrigens den strengen Vater bereits im Jahr 1813 verloren hatte, bewies ein Vorfall, welcher in seinem letzten Studienjahr eintrat. Die Studentenverbindung Teutonia, die stärkste zu Halle, hatte am 27. Februar 1817 einen armen Studenten, der sich ihren Vorschriften nicht ohne weiteres fügen wollte, mit Peitschenhieben grausam gemißhandelt. Immermann, in seiner reifen, ganz auf die individuelle Freiheit gestellten Natur von Haus aus ein Gegner aller akademischen Verbindungen und ihrer Zwangsherrschaft über den Einzelnen, begehrte für den Gemißhandelten Genugthuung, und da sich der akademische Senat inkompetent erklärte, reiste er auf der Stelle nach Berlin und überreichte dem König eine Vorstellung, die strenge Maßnahmen zum Resultat hatte. Immer-

mann verfaßte sogar eine Broschüre in dieser Angelegenheit, der die Ehre zu teil wurde, beim großen Wartburgfest von 1817 feierlich verbrannt zu werden. In demselben Jahr trat Immermann in den Staatsdienst, arbeitete bis 1819 als Referendar zu Oschersleben und Magdeburg und wurde 1819 Auditeur zu Münster. Hier machte er eine der folgewichtigsten Bekanntschaften seines ganzen Lebens, die der Generalin von Lützow, gebornen Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die 1813 ihren Gatten auf seinen kühnen Kriegszügen nach Möglichkeit begleitet hatte. Jetzt verlieh die schöne, geistsprühende, von allen, die ihr noch im höchsten Alter nahetraten, mit Enthusiasmus geschilderte Frau der Münsterschen Gesellschaft Reiz. Der junge Auditeur, schon gefaßt, im Beamtentum der Provinzialstadt unterzugehen und seine poetischen Keime und Anfänge ersticken zu sehen, wurde andrer Meinung, seitdem er das Haus der Generalin von Lützow betreten. Es war ein besonderes Talent und Verdienst derselben, jeden in seiner Weise zu würdigen und aufzumuntern; auch Immermanns poetische Begabung wußte sie zu ehren und faßte an seiner Entwickelung ein tieferes Interesse. Zunächst erschienen eine Sammlung „Gedichte“, ein Lustspiel: „Die Prinzen von Syrakus“, und verschiedene Trauerspiele (unter denen „Edwin“, „Petrarca“, „König Periander“), in denen Immermann noch unselbständig die Wege der Romantiker ging. Im Jahr 1821 erfolgte Immermanns Berufung als Assessor an das Oberlandesgericht seiner Vaterstadt Magdeburg; er schied bei dem tiefen Interesse oder vielmehr der Leidenschaft, die er für Elisa von Lützow gefaßt hatte, ungern aus Münster. In Magdeburg übersetzte er noch auf Anregung der Frau von Lützow den Walter Scottschen Roman „Ivanhoe“ und schrieb die ästhetische Abhandlung „Über den rasenden Ajax des Sophokles“. Währenddessen trat in den Verhältnissen der Frau v. Lützow eine plötzliche Wendung ein. Verstimmungen, Mißverhältnisse hatten in ihrer Ehe lange obgewaltet, Lützows rein soldatischer Charakter wollte zu ihrem geistvollen, herzlichen und sinnigen Wesen nirgends den rechten Klang finden. Zuletzt sprach, von einer momentanen Leidenschaft geblendet, Lützow das Wort der Ehescheidung aus, und die tiefgekränkte Gattin faßte dasselbe auf. Sie nahm nach erfolgter Scheidung ihren Mädchennamen Elisa von Ahlefeldt wieder an. Immermann aber, der nicht ohne die quälendsten Selbstvorwürfe den Zwiespalt seiner Leidenschaft mit

den sittlichen Gesetzen empfunden hatte, bat die Gräfin, als er sie frei und auf sich gestellt sah, um ihre Hand. Obwohl sie nun Immermanns Neigung sicher erwiderte, mochte sie sich angesichts ihrer eben getrennten Ehe, die ihr zuerst so viel Glück verheißen, zu einer neuen Heirat nicht entschließen. Sie schlug aber Immermann ein engstes Freundschaftsbündnis vor, versprach ihm, keine andre eheliche Verbindung einzugehen, forderte und erhielt von ihm dasselbe Versprechen. Ungesund, wie dies ganze, durch keine Notwendigkeit zu entschuldigende Verhältnis war, wurde es doch für Immermann zunächst eine Quelle frischer Begeisterung und freudigen Aufschwungs. Als er 1829 als Landesgerichtsrat nach Düsseldorf versetzt ward, folgte ihm Elisa von Ahlefeldt dorthin. Düsseldorf hatte eben damals große „Anfänge“, die Kunstakademie unter Schadows Leitung erlangte ihre eigentümliche Bedeutung; um Schadow und seine Schüler Bendemann, Hübner und Schirmer, um Lessing und andre selbständige Künstler scharte sich ein stets wachsender junger Malerkreis. Immermann fand am Dichter Fr. v. Üchtritz einen gleichgesinnten und -bestrebten Freund; später brachte Felix Mendelssohn-Bartholdy als städtischer Musikdirektor eine bedeutsame Vertretung der Musik hinzu. Die Gräfin von Ahlefeldt, die ein Landhaus im Düsseldorfer Hofgarten bezogen, wußte dasselbe zum Sammelplatz vieler geistiger Elemente Düsseldorfs zu machen. So allseitig gehoben, angeregt, gespornt, schuf Immermann die Reihe der Werke, die ihm Anspruch auf den Namen eines bedeutenden, selbständigen Dichters gaben. Einige Rückfälle in die romantischen Jugendneigungen gab es allerdings noch, aber nacheinander entstanden mit besserm Gelingen und anderm Lebensgehalt die Tragödie „Das Trauerspiel in Tirol“ (Hamburg 1827), das reizende komische Epos „Tulifäntchen“ (ebendas. 1827; neue Ausgabe, Berlin 1862), das große Mysterium „Merlin“ (Düsseldorf 1831) und die Trilogie „Alexis“ (ebendas. 1832). Mit dem Roman „Die Epigonen“ betrat Immermann das Gebiet, für welches sich seine poetische Begabung offenbar am meisten eignete. Bedeutenden Gehalt und Schwung erhielten Immermanns Leben und Dichtung durch seine Leitung des Düsseldorfer Theaters in den Jahren 1835—38. Aus zufälligen Anfängen entstand der Gedanke, eine Musterbühne in Düsseldorf zu errichten. Die Kosten wurden durch Aktien aufgebracht, Immermann erhielt auf längere Zeit Urlaub von

seinem Amt und widmete sich der Leitung mit dem lebendigsten Eifer. Es wurde viel Gutes erreicht, namentlich erwiesen, daß mit einem geistig bedeutenden Ensemble selbst mittelmäßige Kräfte echt künstlerische Wirkungen zu erzielen vermögen, und manche treffliche Dichtung in Szene gesetzt. In der Hauptsache aber erwies sich das Prinzip als falsch, dem gewöhnlichen Publikum seine Lieblingsspeisen und dem feiner gebildeten die exklusivsten litterarischen Leistungen darzubieten. Eine Aufbesserung des Geschmacks läßt vielleicht zu, daß momentan vom Höchsten abgesehen werde, erfordert aber vor allen Dingen, das eigentlich Niedrige streng fern zu halten. Dennoch ging die Immermannsche Reformbühne in Düsseldorf weniger an diesem innern Widerspruch als am Mangel einer regelmäßigen materiellen Subvention zu Grunde; es war jedenfalls ein Fehler, daß sich kein großes Theater Immermanns dramaturgische Talente zu eigen zu machen wußte. Der Untergang seiner mit Vorliebe und Hingebung geleiteten Bühne verstimmte Immermann um so tiefer, als zu dieser Zeit auch seine persönliche Situation eine bedrängte war. Das Verhältnis zur Gräfin Ahlefeldt, dem er keinen äußern Abschluß zu geben vermochte, da sie ihm wiederholt ihre Hand verweigerte, begann in gewissem Sinn drückend zu werden. Dennoch verlor Immermann den freudigen Schaffensmut um so weniger, als er eben damals den „Münchhausen“ schrieb, bei dem ihn das Gefühl des künstlerischen Gelingens mit Kraft durchströmte. Dasselbe Jahr 1839 aber, in dem er seinen „Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken“ (Düsseldorf 1839, zweite Auflage 1841; neue Ausgabe, Berlin 1838; „Der Oberhof“, ebendas. 1865) vollendete, brachte auch eine große Änderung in seinen persönlichen Verhältnissen hervor. Er verlobte sich trotz des früher seiner Freundin gegebenen Versprechens mit Marianne Niemeyer, der Tochter des Kanzlers Niemeyer in Halle, einem liebenswürdigen und gebildeten Mädchen, mit dem er sich im Sommer 1839 verheiratete. Die Gräfin von Ahlefeldt verließ tiefverletzt Düsseldorf noch vor Immermanns Heirat. Für den Dichter lag in diesem Bruch mit seiner Vergangenheit, in der Aussöhnung mit den bürgerlichen Lebensverhältnissen ein nicht zu unterschätzender Gewinn, den poetisch auszunutzen ihm leider versagt blieb. Im Glück seiner jungen Ehe, im Vollgefühl der mit seinem letzten Werk endlich errungenen allgemeinen Anerkennung schritt Immermann zur

Neugestaltung eines der herrlichsten Liebesepen des deutschen Mittelalters: „Tristan und Isolde". Die Vollendung desselben war ihm sowenig gegönnt als die vollständige Niederschrift seiner „Memorabilien" und die Ausführung so manches andern künstlerischen Plans. Unmittelbar nachdem ihm seine Gattin eine Tochter geschenkt, ward Immermann im August des Jahrs 1840 von einem heftigen Nervenfieber ergriffen und nach wenigen Tagen in der Blüte seiner Kraft und eines neuerweckten freudigen Lebensgefühls am 25. August hinweggerafft.

Immermanns „Werke" (erste, unvollständige Ausgabe, Düsseldorf und Hamburg 1840; wirkliche Gesamtausgabe, herausgegeben von Robert Boxberger, Berlin 1883) spiegeln das langjährige Ringen eines starken, aber im Ringen erst selbständig gewordenen Talents, das sich in allen poetischen Formen versucht, schließlich aber nur in epischen Dichtungen sein eigenstes Wesen klar ausgeprägt hat. Die Jugenddichtung Immermanns erwies eine viel stärkere und tiefere Abhängigkeit dieses Poeten von der Romantik, als wir sie selbst bei manchen minder begabten Zeitgenossen finden. Die tiefere Natur und die ernstere Bildung gerade dieses Dichters ließen ihn, nachdem er einmal dem Zug der Zeit zur Versenkung in die romantische Anschauung und Dichtweise gefolgt war, viel schwerer den Ausgang gewinnen als andern oberflächlich gearteten Geistern. So konnte Immermann von sich aus mit voller Wahrheit sagen: „Die romantische Schule war von dem größten Einfluß auf Koterien und poetische Köpfe. Kein wahrhaft Strebender konnte sich ihrem Reiz entziehen, weil sie einen notwendigen Punkt in der Entwickelung der deutschen Litteratur angab. Wir müssen durch das Romantische, welches der Ausdruck eines objektiv Gültigen sein sollte, aber nicht ward, weil seine Muster und Themata ganz andern Zeitlagen angehörten, hindurch in das realistisch-pragmatische Element." (Immermann, „Memorabilien": Werke, Bd. 18, S. 167.) Schlimm war nur, daß Immermann in einer Periode seiner Entwickelung, wo er völlig zur realistisch-pragmatischen Poesie durchgedrungen zu sein glaubte und in der Hauptsache durchgedrungen war, gelegentliche Rückfälle in das romantische Element nicht vermeiden konnte; Gestalten und Stoffe, die er in romantischer Jugendzeit in seine Phantasie aufgenommen, forderten spät ihr Recht. So zerfallen denn wohl Immermanns Werke in zwei Gruppen: in die eigentlich roman-

tischen Jugenddichtungen und in die realistischen seines Mannesalters; aber selbst in den letztern Schöpfungen tritt es hier und da zu Tage, wie schwer sich Immermann von der Gewöhnung losrang, im Phantastischen und Gespenstigen ohne weiteres ein tief Symbolisches zu erblicken.

Die Jugendtrauerspiele Immermanns: „Das Thal von Ronceval", „Edwin", „Petrarca", „König Periander und sein Haus", „Cardenio und Celinde", gehören alle mehr oder minder jener besondern Art der Buchdramatik an, in welcher teils die Einwirkungen des Shakespeare-Studiums, teils diejenigen der allseitig gepflegten Vorliebe für das spanische Drama überall zu Tage treten. Das Ringen nach wirklichem Leben ist dabei unverkennbar, aber die Vorliebe für das gewaltsam Originelle, das Wunderbare und überraschend Geistreiche beherrscht den Dichter dergestalt, daß eine reine Wirkung selten zustandekommt. „Es ist ihm immer mehr um die Entwickelung einzelner seiner Charaktere als um die Handlung zu thun, daher die Entwickelung der erstern durchaus nicht immer auf die Entwickelung dieser letztern gerichtet ist, sondern nur zu oft eine Hemmung, einen Stillstand derselben bedingt. Eine andre Schwäche seiner Stücke liegt in der Motivierung. Immermann überzeugt nicht immer von der Stärke und Wahrheit seiner Motive, noch von der Notwendigkeit ihrer innern und äußern Verknüpfung. Gewiß ist nicht jedes seiner Dramen mit all diesen und andern Fehlern behaftet, aber keins ist von einzelnen derselben frei, und die großen Vorzüge und Schönheiten, die viele von ihnen darbieten, kommen dadurch nicht recht zur Wirkung." (R. Prölß, „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Deutschland von der Reformation bis auf die Gegenwart", Leipzig 1883, Bd. 2, S. 267.)

Auch die Lustspiele Immermanns, welche der ersten Periode seines Schaffens entstammen: „Die Prinzen von Syrakus", „Die schelmische Gräfin", „Das Auge der Liebe", „Die Brüder", „Die Verkleidungen", „Die Schule der Frommen", leiden unter der Neigung des Dichters zum Bizarren und Seltsamen und können kaum in Einzelheiten interessieren. Der erste Versuch im Roman: „Die Papierfenster eines Eremiten", gesellte sich den kapriziösesten Produkten der zwanziger Jahre hinzu. Aus einem kleinen Roman, memoirenartigen Aufzeichnungen und Gedankenspänen musivisch zusammengesetzt, durch

die Aufnahme eines legendarisch-phantastischen Trauerspiels: „Die Verschollene", vollends bunt gestaltet, entbehrte die wunderliche Schöpfung jeder Einfachheit der Handlung und jeder überzeugenden Empfindung. Höher standen schon einige Erzählungen Immermanns: „Der neue Pygmalion" und „Der Karneval und die Somnambule", die wenigstens in ihren ernsten Teilen einen Keim der gestaltenden Kraft verraten, welche Immermann in spätern Prosawerken an den Tag legte. Sein Feind war auch hier der von der romantischen Ironie durchtränkte, gekünstelte Humor, der immer wie durch Druckwerk und Röhren aus seiner entschieden zum Ernsten und Wirklichen hinneigenden Natur hervorgepreßt erscheint.

Die Reihe der Immermannschen Werke, in denen das bedeutende Talent des Dichters die selbst aufgerichteten Schranken der falschen Originalität und der romantischen Ironie zuerst, wenn auch nur teilweise, durchbrach, beginnt mit den Tragödien: „Das Trauerspiel in Tirol" (erster Druck, Hamburg 1828) und „Kaiser Friedrich II." (erster Druck, ebendas. 1828). Die spätere Umarbeitung des erstgenannten Werks unter dem Titel: „Andreas Hofer" beseitigte glücklich ein paar so unerquickliche als unwahrscheinliche Motive und gab dem Ganzen durch die Einfügung der in Wien spielenden Szenen einen farbenreichern historischen Hintergrund, ohne freilich die dramatische Einheit des Werks zu fördern. Die Darstellung der Tiroler Erhebung selbst, namentlich in den charakteristischen Gestalten Hofers, Speckbachers, Haspingers und Etschmanns (in der ältern Bearbeitung Wildmann), war von außerordentlichem Leben und frischer Energie, die Unterredung des Vizekönigs Eugen von Italien mit Hofer eine jener Szenen, in denen die eigenste Kraft Immermanns zu Tage trat und die Gegensätze, die in seiner Tragödie mitspielen, in trefflichster Weise verkörpert erscheinen. Die ersten Akte der Hofer-Tragödie sind namentlich in der spätern Bearbeitung auch durchaus theatralisch und dramatisch wirksam, in den letzten Akten machen sich die Mängel geltend, die im historischen Stoff beruhen und nur durch eine völlige Loslösung des Dichters von der Geschichte gehoben werden könnten.

Die Tragödie „Friedrich II." behandelte den Kampf des großen Hohenstaufen gegen die Kirche in dem Sinn, daß der Kaiser in seiner Auflehnung gegen „die positiven Fundamente, auf denen die Welt beruht, die Welt verliert". Die unversöhn-

liche und systematische Klugheit der Hierarchie, welche den Kaiser bis in sein eignes Haus hinein mit allen Waffen bekämpft, ist mit großer Sicherheit verkörpert; schwankender, unklarer erscheinen der Held der Tragödie selbst und seine Söhne. Die Schwäche des ganzen Dramas bleibt, daß für das Geheimnis, mit welchem Friedrich II. die Geburt seiner Tochter Roxelane verheimlicht und damit den Konflikt zwischen Enzio und Manfred heraufbeschwört, keine irgend zureichende Motivierung gegeben wird. Ein abenteuerliches Element, eine willkürlich vorausgesetzte Neigung für dunkle, unenthüllte Geheimnisse, die mit der Lage und der Gesamthaltung des Kaisers nicht zusammenhängen, müssen die Rechtfertigung für den ganzen wunderlichen Verlauf einer Handlung übernehmen, in der anderseits Immermanns Blick und Kraft für die Realität menschlicher Zustände und Leidenschaften deutlich hervortreten.

Derselben Zeit, in welcher die genannten beiden Trauerspiele entstanden, gehört auch das komische Heldengedicht „Tulifäntchen“ (erster Druck, Hamburg 1830) an. Die Verspottung der güter- und geistlosen, dabei hoch anmaßenden Aristokratie ist so launig als harmlos, der Grundton des reizenden Gedichts derjenige fröhlichster Laune und anmutig-ironischer Grandezza. Einzelne Episoden, wie der Freudenrausch im Haus des Don Tulifant bei der Verkündigung eines Erben, die schmerzliche Enttäuschung bei der Ankunft des Knirpses, vor allen die kostbaren Szenen, in welchen der Riese Schlagodobro, auf der Mauerzinne seines stählernen Schlosses sitzend, griechische Grammatik aus dem kleinen Buttmann erlernen will, ferner jene, in welchen er die tugendhafte Entschließung faßt, die geraubte Prinzessin zu erschlagen, und die Zerstörung des Schlosses durch Tulifäntchens beherzte That, haben wirklichen Humor. Auch die Form war sorgfältiger als die der lyrischen Gedichte Immermanns, von welchen er zwei Sammlungen, 1822 und 1830, herausgegeben hatte. Die quellende lyrische Ader blieb dem Poeten völlig versagt, eine Vollendung, ja selbst nur den leichten Fluß des poetischen Ausdrucks hat Immermann kaum in seinen letzten Gedichten und in den Romanzen seines „Tristan“ erreicht. An der verhältnismäßigen sprachlichen Reife des „Tulifäntchen“ hatte Heine, der das Gedicht einer sorgfältigen Durchsicht unterwarf, einen gewissen Anteil.

Die großen Werke Immermanns, die zu Anfang der dreißiger

Jahre entstanden, die Trilogie „Alexis" (erster Druck, Düsseldorf 1832) und „Merlin, eine Mythe" (erster Druck, ebendas. 1832), lassen den Kampf der Anschauungen in Immermanns Seele und Kunst besonders klar erkennen und verdeutlichen am besten, wie schwer es eben diesem Talent ward, sich aus dem Widerspruch seines zum Gewichtigen, zum durch und durch Realen neigenden Wesens und der romantisch-ironischen Kunstanschauung zu lösen. Der dreiteilige „Alexis" zeigte in seinen beiden ersten Teilen: „Die Bojaren" und „Das Gericht von St. Petersburg", das Übergewicht lebendiger Anschauung und leidenschaftlicher Teilnahme an den großen Erscheinungen des Lebens und der Geschichte, das ernsteste Ringen, einem eigentümlich weltgeschichtlichen Vorgang, dem Kampf zwischen Alt- und Neurußland, seine poetischen Momente abzugewinnen. Der Konflikt zwischen Zar Peter und seinem Sohn Alexis ist von Immermann in seiner furchtbaren Realität sehr wohl erfaßt und in den großen Hauptszenen des Dramas ergreifend dargestellt worden; die Charakteristik der altrussisch gesinnten verschwornen Bojaren, welche sich des Alexis als eines Werkzeugs zu bedienen meinen, und jener Menschengruppe, welcher sich Peter der Große für seine Pläne und Handlungen bedient, umfaßte eine ganze ringende Welt. Aber freilich hat Immermann sowohl den Zaren als Alexis unserm menschlichen Fühlen durch die Zuthaten, die er ihnen geliehen, nicht näher gebracht, und ebensowenig hat sich der Romantiker versagen können, ein mystisches und phantastisches Element schon im zweiten und vollends im dritten Teil der Trilogie „Eudoxia" mitwirken zu lassen. Die Bühne gewann an diesem letzten Teil gewissermaßen ein Recht, wenigstens eine Entschuldigung für die gänzliche Ablehnung der großen dramatischen Dichtung.

Die Mythe „Merlin", Immermanns „Faust", wie er oft bezeichnet worden ist, blieb in gewissem Sinn die tiefste Schöpfung des Poeten. Die dramatische Form schloß hier keinen Anspruch an das Theater in sich. Unzweifelhaft war aber der „Merlin" an Gewalt und Tiefsinn der Menge der Faust-Nachahmungen weit überlegen. Die Sage selbst, dem Kreis der britischen Artussagen angehörig, ward von Immermann in vollster Freiheit ausgestaltet; aber freilich über die romantische Neigung, Welt, Leben und Menschendasein in einem symbolischen Mysterium vorzuführen, kam er nicht hinaus, so echt menschlich ergreifend auch einzelne

Momente des Gedichts sind, so poetisch stimmungsvoll die lyrischen Partien desselben erscheinen. Merlin ist der Gegensatz zum Erlöser: der Sohn Satans und einer reinen Jungfrau. In seiner Gestalt ist die gleiche Macht des Guten und Bösen in der menschlichen Natur versinnbildlicht; er hat vom Satan die Klarheit der Erkenntnis und die zauberkräftige Beherrschung der äußern Welt geerbt. Hohe Schönheit leuchtet aus seinem Antlitz; wo er auftritt, folgen ihm Herzen und Geister. Wird er seinem Vater anhangen, so darf Satan auf Sieg hoffen, und das Kreuz fällt; wendet er sich zu Gott, so ist der Sieg des Guten entschieden, aber er selbst muß dann mit seiner dämonischen Natur sich abfinden. Es liegen in ihm zwei Kräfte, deren Zusammenstoß ihren Träger vernichten muß. Hieraus resultiert die tragische Entwickelung. Denn wenn sich auch Merlin heiß liebend zu Gott wendet, so macht sich doch die dämonische Natur in dem Hochmut geltend, mit dem er Gott bessere Anbeter als die gemeinen, mit dem er ihm in König Artus und seiner Tafelrunde gleichsam die ganze Herrlichkeit der Welt zuzuwenden sich vermißt. Daran geht er dann zu Grunde, noch im Sterben den Irrtum bekennend und sich zu Gott wendend. So ist im „Merlin" zugleich die Tragödie jenes geistigen Titanentums gedichtet, welches den Himmel für sich allein erobern will. Leider blieb die Ausführung der Anlage eine ungleiche, der spröde und außerhalb des Vorstellungskreises der eignen Zeit liegende Stoff ward bald mit dem höchsten Ernst, bald mit romantischer Ironie behandelt. Doch ließ sich deutlich erkennen, daß der erstere in Immermanns Natur mehr und mehr vorzuwiegen beginne.

Ein weit stärkerer Nachhall der Romantik als im „Merlin" macht sich in Immermanns letzter Tragödie: „Die Opfer des Schweigens" („Ghismonda"), hörbar. Der Stoff, aus einer Novelle von Boccaccios „Decamerone" entnommen, konnte nur durch tief eingreifende Veränderungen zu einer Tragödie verwandelt werden und entbehrte auch so noch des Rückgrats einer kräftigen, wohlmotivierten Handlung. In den Gestalten der Ghismonda und des Guiscardo that Immermann seinem Hang zum spitzfindig Geistreichen, zum falsch Absonderlichen noch einmal voll Genüge. Und doch erwiesen die lyrischen Szenen gerade dieses Dramas, das Liebesgespräch der beiden jugendlichen Naturen und die Szene der Ghismonda bei Empfang der Nachricht

von Guiscardos Tod, ein Gefühl für Schönheit und eine unmittelbare Wärme, wie sie Immermann in seinen jugendlichen Produktionen nie gezeigt.

Die erste Schöpfung unsers Dichters, die einen ganzen und lange nachhaltenden Erfolg errang, war der Roman „Die Epigonen" (erster Druck, Düsseldorf 1836), ein Werk, welches so ersichtlich als Nachbildung des Goetheschen „Wilhelm Meister" erschien, daß die Kritik sich die Heraushebung des Eigentümlichen und Selbständigen vornehm schenken zu dürfen glaubte. Die neun Bücher dieser Familienmemoiren enthielten aber Eignes und Bedeutendes genug, um die volle Teilnahme ernster Naturen zu erwecken. Immermann stellte in den „Epigonen" die Krankheit der Restaurationsepoche dar, an den Schicksalen und der Bildung einer vergangenen Zeit schwer zu tragen. Er spiegelte in den Abenteuern seines Romans das verbitterte Warten und die thatlose Träumerei, welche sich teilweise der edelsten Naturen bemächtigt hatten. Er selbst hatte die Herbheit und gelegentliche Bitterkeit seines Wesens keineswegs voll überwunden, er selbst hatte unter dem Epigonentum gelitten, und so war es nicht zu verwundern, daß ein Hauch davon in die Charakteristik seiner „Epigonen" überging. Die Schilderung des Kampfes zwischen dem Adel und dem in neuer Weise emporstrebenden Bürgertum trennte den Roman übrigens ganz entschieden von „Wilhelm Meister", durchaus neue Lebenselemente waren in ihm aufgenommen und poetisch verwertet. Das große Problem der Erhaltung der hochgesteigerten Individualität in neuen organisch-objektiven Lebensformen hatte Immermann richtig erfaßt, aber seinen Helden Hermann nicht mit den Eigenschaften ausgestattet, welche vollen Glauben an dessen Mission erwecken können. Im ganzen gilt von den „Epigonen", was Ad. Stahr in seiner Charakteristik Immermanns hervorhebt: „Wenn etwas den befriedigenden Eindruck dieses echten Kunstwerks zu beeinträchtigen schien, so war es der trübe Schatten einer herben Weltansicht, der sich stellenweise über die lichtvolle Klarheit und plastische Schönheit seiner Gestaltungen verbreitet zeigte. Wie ein echter Dichter immer zugleich ein Seher ist, so hat auch Immermann in diesem merkwürdigen Buch, über seine Zeit hinausgreifend, einen Konflikt zweier politisch-sozialer Prinzipien geschildert. Es ist daher sehr natürlich, daß das Interesse an dieser Dichtung mit den Jahren nur zunehmen konnte und

die volle Würdigung und Anerkennung des Geleisteten der Zukunft aufbehalten blieb. Seiner eignen Zeit war das Konterfei ihres Antlitzes in zu beengende Nähe gerückt. Die Deutlichkeit schadete der Wirkung. Das Verhältnis war einem Gemälde zu vergleichen, das, dem Betrachter allzu nahe gerückt, die aufgesetzten Farbenlichter allzu grell erscheinen läßt." (Stahr, „Kleine Schriften", Berlin 1872, Bd. 2, S. 99.)

Die „Epigonen" ließ Immermann in seinem zweiten Roman: „Münchhausen" (erster Druck, Düsseldorf 1838—39), weit hinter sich. Wohl zerfiel diese „Geschichte in Arabesken" in zwei nur durch ein lockeres Band miteinander verknüpfte Teile, die abwechselnd weitergeführt wurden. Der eine, durchaus komisch, ist eine Satire auf eine Reihe von Thorheiten der Zeit, auf politischen, sozialen, moralischen, litterarischen und technischen Schwindel, eine Satire, deren Fülle unwiderstehlich wirkt, auch wenn man einräumt, daß Immermanns Spott Wesentliches und Unwesentliches mit gleicher Schärfe trifft und das Übermaß der Detailbeziehungen schon nach kurzer Frist einen Kommentar bedingen mußte. Wahrhaft vollendet ist aber der mit dem satirischen Teil nur lose verknüpfte ernstere Teil des „Münchhausen", der fälschlich als „Dorfgeschichte" bezeichnet ward, obschon ein großer Teil der köstlichen Erzählung auf dem westfälischen Oberhof des „Hofschulzen" spielt. Die Schilderung des starr trotzigen, konservativen Bauerntums in der Gestalt des Schulzen und seiner Umgebungen bis herab auf den in diesen Zuständen verkommenen Patriotenkaspar, die vorzüglich charakterisierten und mit Herzensanteil geschaffenen Gestalten des jungen Grafen Waldburg, der Baronin Clelia und des Diakonus werden übertroffen durch die Gestalt des holden Findlings, der „blonden Lisbeth", an der wahrlich „nicht bloß die Locken von Gold sind". Die Geschichte ihrer Liebe zu dem jungen Grafen, der Entzückungen wie der Schmerzen und des seligen Triumphs derselben, ist mit voller Wärme und Innigkeit, mit erquicklichem tiefsten Anteil des Dichters dargestellt; ein wundersames deutschheimisches Gefühl ergreift uns aus den Situationen dieser Liebesgeschichte heraus, welche das uralte Thema von der Macht der edlen und reinen Natur und der weltbesiegenden echten Leidenschaft mit jener höchsten poetischen Einfachheit neu behandeln, die nur dem Meister zu Gebote steht. Die prächtigen Sittenschilderungen aus dem westfälischen Leben

erscheinen dem Werden und Wachsen dieser Liebe gegenüber nur als untergeordnete Episoden. Die Hauptcharaktere des „Oberhof“, des eigentlich bleibenden Teils des „Münchhausen“, gehören fraglos zu den schönsten, tiefsten Menschengestalten, welche die nachgoethesche Dichtung zu schaffen vermocht hat.

Immermanns letztes Werk, das erzählende Gedicht „Tristan und Isolde“ (Düsseldorf 1841), war ein „Hochgesang der Liebe“ voll quellender Frische, lebendigster Phantasie, eine ureigne und gewinnende Wiedergeburt des mittelalterlichen Stoffs. Im Verein mit dem „Münchhausen“ warfen die Romanzen dieses Gedichts einen verklärenden Schimmer auf des Dichters frühere poetische Thätigkeit, der mühselige und manchmal bedenkliche Weg, den Immermann eingeschlagen, erschien in einem andern Licht, nachdem er zu einem solchen Ziel geführt hatte. Der sehnsüchtige Wunsch des jugendlichen Poeten, zu einer bleibenden Leistung in der Kunst zu reifen, war mit dem Roman und dem letzten, leider unvollendeten Gedicht besser erfüllt als mit „Merlin“ und „Alexis“. Die frische Lebensfülle dieser letzten Produktionen zeigte der deutschen Dichtung die Pfade zu unberührtem wie zu unerschöpftem echten Leben. Schlimm nur, daß um die Wende des vierten und fünften Jahrzehnts, wo Immermann seine glücklichsten Schöpfungen spendete, der Sinn der litterarisch Schaffenden wie die Empfänglichkeit des Publikums nach völlig andern Wegen und Zielen abgelenkt waren und noch auf Jahre hinaus jene Tendenzlitteratur und Halbpoesie im Vordergrund stand, die um die Zeit der französischen Julirevolution ihre ersten Triumphe gefeiert hatte.

Hunderteinundsiebzigstes Kapitel.

Jungdeutsche Anfänge.

Die übersichtliche Charakteristik der deutschen Zustände während der Restaurationsperiode hat schon zur Genüge dargelegt, daß neben dem stillen, allzu stillen Behagen und neben der Wiederaufnahme der von der Fremdherrschaft und dem Krieg kaum unterbrochenen Bestrebungen viel grollende Unzufriedenheit und eine unklare Sehnsucht nach dem Neuen auch in der Litteratur sich im Schoß jener friedlichen Zeit bargen. Wohl bedurfte es der gewaltigen Erschütterung der französischen Julirevolution und der nachfolgenden Einwirkungen der neufranzösischen Litteratur, um das „junge Deutschland" völlig reifen und zu seiner eigentümlichsten Entfaltung gelangen zu lassen. Aber die Anfänge gerade der hervorragendsten Vertreter dieser neuen Schule (mit Ausnahme Gutzkows) fallen sämtlich in die letzte Zeit vor der Katastrophe des Jahrs 1830, und selbst spätere Gegner der jungdeutschen Anschauungen und Bestrebungen hatten an diesen Anfängen einen gewissen Anteil, welcher im Kampf und Parteigetümmel der nächsten Jahre vergessen ward. Wenn das nächste Resultat wie das letzte Ziel der jungdeutschen Bewegung die Vertauschung der ästhetischen mit der politischen Empfindung, die Unterordnung der seither souveränen, ihren eignen Gesetzen gehorchenden Dichtung unter die Gelüste und praktischen Zwecke des Tags waren, wenn die Gleichgültigkeit gegen den Lebensgehalt der klassischen Litteratur, ja die gehässige Feindseligkeit gegen ihre Dichter ein Hauptelement des neuen Geistes bildeten, so zählte mancher zum jungen Deutschland, der sich weder den letzten Konsequenzen der Hegelschen Philosophie anschloß, noch sich für die Losung der Emanzipation des Fleisches begeisterte. Die wunderlichen Übergänge und Widersprüche, an denen es bei dieser geistigen sowenig wie bei einer andern Revo-

lution fehlte, fanden ihre Vertretung in der Litteratur, und zur Charakteristik der Zeit gehört, daß der nachmalige grimmige Gegner des jungen Deutschland, welcher den Bundestag und die hohe Polizei gegen dasselbe aufrief, unzweifelhaft ein Vorläufer desselben gewesen war.

Wolfgang Menzel, der vielgenannte Kritiker, war am 21. Juni 1798 zu Waldenburg in Schlesien geboren, studierte zu Jena und Bonn Philosophie und Geschichte, war in Jena der Burschenschaft beigetreten und hatte sich mit deren Gesinnungen und Tendenzen durchdrungen, so daß er im Staatsdienst kein Heil für sich sah und sich der freien litterarischen Thätigkeit zu widmen beschloß. Von 1820—24 war er Lehrer an der Stadtschule zu Aarau. Er ging 1825 nach Stuttgart und übernahm hier die Redaktion des „Litteraturblatts" zum Cottaschen „Morgenblatt", in welchem er alsbald den größten Dichter der Nation in gehässigster Weise zu bekämpfen begann, da es ihm gefiel, die Persönlichkeit Goethes mit den dumpfesten Zuständen und dem unerquicklichen Servilismus der Restaurationsepoche zu identifizieren. Indem er gar wohl empfand, daß die mächtige und große Natur des Dichters den sittlich-patriotischen Idealen und den engherzigen Vorurteilen der Burschenschaft in keiner Weise entspreche, erachtete er es geradezu als Pflicht, dieses Hindernis des christlich-germanischen Staats vor allem aus dem Weg zu räumen. In den letzten zwanziger und ersten dreißiger Jahren erregten die Kritiken und kritischen Werke Wolfgang Menzels jenes vorübergehende Aufsehen, welches der absprechenden Roheit immer zu teil wird. Der litterarischen gesellte Menzel alsbald die politische Wirksamkeit hinzu, er ward in die württembergische Kammer gewählt und gehörte hier zu den liberalen Abgeordneten. Freilich unterschied sich sein Liberalismus in wesentlichen Punkten von dem Liberalismus nach französischem Muster und brachte ihn bald mit ursprünglichen Gesinnungsgenossen in Konflikt. In der Litteratur bekämpfte er nach der Julirevolution das hereinbrechende Franzosentum, vermochte seiner ganzen Anlage nach die wenigen Lichtseiten der neuesten Schöpfungen nicht wahrzunehmen und geriet, da er die klassische wie die moderne Dichtung mit gleicher Erbitterung befehdete, immer tiefer in Widerspruch und Isolierung. Nachdem er die Redaktion des „Litteraturblatts" zum „Morgenblatt" niedergelegt, begründete er ein eignes Litteraturblatt, das übrigens

gänzlich wirkungslos blieb. Glücklicher denn als Kritiker war er als historischer Schriftsteller, namentlich in seiner letzten Lebenszeit, in der er die Ereignisse von 1864—70 zum guten Teil als Erfüllung seiner sehnsüchtigsten Wünsche betrachten durfte. Da er nie die Ideale des alten Burschenschafters verleugnet, so begrüßte er in der langen Reihe seiner letzten oder neubearbeiteten populärhistorischen Schriften die Gewinnung des deutschen Nationalstaats und die Wiedererstarkung der Monarchie mit aufrichtigem patriotischen Jubel. Wolfgang Menzel starb unter Hinterlassung von „Denkwürdigkeiten“ (Bielefeld 1876), die über seine innere Entwickelung und seine Anschauungen keine neuen Aufschlüsse geben, am 23. April 1873 zu Stuttgart.

Menzels poetische Anläufe zeigten sich teilweise von den Romantikern, teils von Jean Paul abhängig. Die Nachwirkungen des Jean Paulschen Geistes, der Lust an fragmentarischer Poesie, fragmentarischem Humor, blitzartigen Erleuchtungen und traumhaft verschwimmenden Stimmungen, machten sich in der Litteraturauffassung und Darstellungsweise des jungen Deutschland überall geltend; sie beherrschten auch die „Streckverse“ (Heidelberg 1823), mit welchen Wolfgang Menzel debütierte. Die Märchendichtungen: „Rübezahl“ (Stuttgart 1829) und „Narcissus“ (ebendas. 1830) zeigten ein wunderliches Gemisch von Nachklängen zu Tiecks Romantik und von Menzels eignem Witz, erwiesen das Übergewicht der Reflexion über die Anschauung und Stimmung. Auch ein Spätlingswerk Menzels, der historische Roman „Furore“ (Leipzig 1851), welchem Episoden des Dreißigjährigen Kriegs zum Hintergrund dienten, zeigte einen empfindlichen Mangel an eigentlicher Kompositions- und Gestaltungskraft. Die Hauptwirkungen des Schriftstellers gingen immer nur von seinem Buch „Die deutsche Litteratur“ (Stuttgart 1827, 2. Auflage 1834; letzte Bearbeitung als „Die deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit“, ebendas. 1858—59) aus. Es legte volles Zeugnis von der Ehrlichkeit, aber auch von der dürftigen Beschränktheit des Verfassers ab. Die sich durchkreuzenden rein rationalistischen und romantisch-mystischen Auffassungen, die gesunde, große nationale Empfindung und die kleinstädtisch-dürftigen Maßstäbe, die daneben an die Individuen gelegt wurden, der Widerspruch zwischen dem politischen Freisinn Menzels und der Gespensterfurcht vor

den leisesten Regungen sittlicher Opposition: alles ergibt ein unerfreuliches Gesamtbild der deutschen Litteraturentwickelung.

Der Gesinnungsgenosse Menzels in den zwanziger Jahren, ein Jahrzehnt später sein bitterster Gegner, der ihn als „Menzel, den Franzosenfresser“ an den Pranger der Lächerlichkeit stellte, war Ludwig Börne. Als Löb Baruch in jüdischer Familie am 18. Mai 1786 zu Frankfurt a. M. geboren, erhielt er Gymnasialbildung in Gießen und trat dann als Schüler in das Haus des berühmten Berliner jüdischen Arztes Markus Herz, für dessen schöne Frau Henriette er eine jugendliche Leidenschaft faßte, die zwar nicht erwidert ward, aber auf seine Entwickelung einen bedeutenden Einfluß ausübte. In Halle begann dann Börne das eigentliche medizinische Studium, vertauschte dasselbe aber in Heidelberg und Gießen mit dem Studium der Kameralwissenschaften, kehrte 1809 nach seiner Vaterstadt zurück, die damals unter der Regierung Karl von Dalbergs, des Fürsten-Primas und Großherzogs von Frankfurt, stand. Im Jahr 1811 ward er als Aktuar bei der Frankfurter Polizeidirektion angestellt, 1814 aber, bei Wiederaufrichtung der alten städtischen Republik, als Jude entlassen und pensioniert. Obschon er litterarisch für die in der großherzoglichen Zeit gewonnenen und nun wieder kassierten Rechte seiner Konfessionsgenossen eintrat, ließ er sich 1818 in Rödelheim bei Frankfurt taufen und begann ziemlich gleichzeitig die Herausgabe einer kritischen Zeitschrift: „Die Wage“, in der er Theater- und Litteraturkritik zum Vehikel seiner politischen Tendenzen machte. Während aller folgenden Jahre versuchte Börne eine rein publizistische Thätigkeit zu gewinnen, sah sich aber durch die Zensurhindernisse fortgesetzt auf eine Art Halbbelletristik zurückgewiesen, deren Vorbilder teils ältere Humoristen, teils Jean Paul (dem Börne in einem seiner besten Aufsätze eine hochpreisende Gedächtnisrede hielt), abgaben, und in der ein seltene Schärfe und Anmut des Stils zu Tage trat. Im Jahr 1820 ging Börne als Korrespondent Cottas nach Paris, kehrte 1822 nach Deutschland zurück, lebte abwechselnd in Heidelberg, Frankfurt, Berlin, begann, nachdem er durch den Tod seines Vaters 1827 die längst ersehnte materielle Unabhängigkeit erhalten hatte, an eine Herausgabe seiner „Gesammelten Schriften“ zu denken, ohne eigentlich je etwas andres geschrieben zu haben als Journalaufsätze. Im Herbst 1830, nach der Julirevolution, ging er wieder nach Paris, das ihm

nun als das politisch-soziale Mekka und Medina galt, und schrieb von hier aus seine weltberühmten „Briefe aus Paris“, mit denen er dem Liberalismus und Radikalismus eine Reihe von Festen bereitete. Die weitere Entwickelung der französischen Zustände unter dem Bürgerkönigtum fand nur geteilten Beifall bei Börne, der überdies, kränklich, gereizt, verstimmt durch das Zerwürfnis mit Heine und andern Landsleuten, in seinen letzten Lebensjahren immer unproduktiver ward. Börne starb am 12. Februar 1837 zu Paris, aus seinen letzten Arbeiten wurden die „Nachgelassenen Schriften“ (Mannheim 1844), großenteils politischer Natur, gesammelt, welche klar erwiesen, daß sich der Durchbruch zum Publizisten, den er zeit seines Lebens gesucht, vollständig vollzogen hatte. Die schlimme Wirkung dieser Schriften lag weniger in dem begreiflichen Enthusiasmus der dreißiger Jahre für diese ungesunde Kost als in der Anmutung an die gesamte deutsche Litteratur, den gleichen oder einen ähnlichen Weg einzuschlagen.

Was von Börnes „Gesammelten Schriften“ (Hamburg 1829—31; neueste vollständige Gesamtausgabe, ebendas. 1868) der Litteratur im eigentlichen Sinn angehörte, ist schon andeutungsweise charakterisiert worden. Die litterarische Thätigkeit Börnes bis zum Übergang in die rein politische Publizistik (deren Resultate und Zeugnisse außerhalb des Rahmens dieser Darstellung liegen) zeigt ein beständiges Gravitieren nach diesem Schwerpunkt seiner gesamten Natur. Selbst die jeanpaulisierenden Humoresken: „Der Eßkünstler“, „Die Monographie der deutschen Postschnecke“, „Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden“ und andre bergen meist einen satirischen Stachel, der wunden Flecken in den öffentlichen Zuständen gilt. Die aus der „Wage“ und andern Zeitschriften Börnes vereinigten „Dramaturgischen Blätter“ sind die echtesten Vorläufer der babylonischen Sprachverwirrung, welche durch das junge Deutschland in ästhetischen Dingen herbeigeführt wurde. Mit souveräner Geringschätzung der eigentlich poetischen Voraussetzungen, mit beinahe völliger Gleichgültigkeit gegen die Grundlagen aller echt dramatischen Produktion legte Börne den Maßstab seines Freiheits- und subjektiven Rechtsbegriffs an die Erfindung und Gestaltung der Dichter an, wobei nicht nur die Poeten des Tags, sondern vor allen Goethe und Schiller jederzeit zu kurz kommen mußten. Mit schneidigstem Hohn behandelte er die Vertreter einer andern Lebensanschauung als die seine,

und in leidenschaftlicher Unduldsamkeit erklärte er jede Poesie, welche nicht die Töne des Liberalismus anschlug, für erlogen und unecht. Die gelegentlich sehr feinen Bemerkungen über Einzelheiten, das Verständnis, welches Börne in besondern Fällen für die Forderungen der Natur und der innern Wahrheit entwickelte, der Reiz seines energisch durchgebildeten Stils, der ebensoviel Anmut wie Schärfe entfalten konnte, verstärkten die Wirkung dieser Kritiken. Das Publikum vermochte, da die charaktervolle Unbestechlichkeit und der Ernst des Schriftstellers außer Frage standen, die Sophistik, die persönliche Willkür und die freyle Geringschätzung des produktiven Talents nicht zu erkennen, welche mit dem Bestreben, die deutschen Dichter für alle Börne mißliebigen Maßnahmen des Bundestags und der deutschen Regierungen büßen zu lassen, notwendig verbunden waren. Auch hier war die Nachwirkung noch verhängnisvoller als die unmittelbare Wirkung. Selbst ein Bewunderer Börnes wie Gottschall räumt ein: „Die Theaterkritik ward nur eine Larve für das geistreiche Ich, seine Augenblitze und Gestikulationen. Auf die Wahrheit der Sache, auf ästhetische Prinzipien kam es nicht an, nur auf das Spiel des eignen Witzes und der beliebigsten Gedanken. Daher entstand eine grenzenlose Verwirrung der Kunstbegriffe, ein Chaos der widersprechendsten Anschauungen, die alle mit Börnes Schärfe ohne seinen Takt geltend gemacht wurden. Jeder Knabe konnte das kritische Guillotinenmesser in Bewegung setzen, wenn er den leichten Kunstgriff gelernt; die Kritik wurde vernichtend, die Vernichtung wohlfeil und permanent auf allen Märkten. Die eigentlichen Dichter waren nur vorher bestimmte Opfer, und die Kritik maßte sich die Rechte der Produktion an, indem sie selbst humoristische oder satirische Kunstwerke schaffen wollte; ja, begabte Talente gärten sich kritisch aus, ehe sie produzierten; diese Verwirrung hat Börne nicht verschuldet, aber angeregt.“ (Gottschall, „Die deutsche Nationallitteratur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, Bd. 2, S. 51.) Es ist schwer einzusehen, warum der eigentliche Urheber des ästhetisch-politischen Wirrwarrs von aller Schuld losgesprochen werden sollte, wenn schon es niemand beifallen wird, die Aufrichtigkeit der politischen Überzeugungen Börnes in Zweifel zu ziehen.

Eine tiefreichende und in ihrer Art denkwürdige Einwirkung auf die Geistesrichtung und das Urteil der nachmaligen jung-

deutschen Schriftsteller gewann eine Persönlichkeit, welche der Litteratur nur ganz gelegentlich angehört und ihren eigentümlichen Geist vor allem im persönlichen Verkehr bethätigt hatte. Rahel Antonie Friederike Varnhagen von Ense, nach dem ihrem Andenken gewidmeten Buche gewöhnlich nur als Rahel bezeichnet, war im Juni 1771 als Tochter des jüdischen Kaufmanns Markus Levin zu Berlin geboren. Nach wechselnden Jugendschicksalen, die ihr eine bedeutende Stellung in der geistreichen und geistreichelnden Gesellschaft, welche sich in der preußischen Hauptstadt um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts bildete, gaben und ließen, heiratete die Fünfundvierzigjährige 1814 den bedeutend jüngern Varnhagen von Ense, der eben in die preußische Diplomatie eintrat, begleitete denselben zum Wiener Kongreß und nach Karlsruhe, lebte seit 1819 wieder mit ihm in Berlin und starb daselbst am 7. März 1833. Rahels Bedeutung erwuchs aus dem von ihrem überlebenden Gemahl herausgegebenen Werk „Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde“ (Berlin 1834), in welchem Bruchstücke ihrer Briefe und Tagebücher veröffentlicht wurden, die einen Geist von seltener Energie, Originalität und eine Natur voll leidenschaftlicher Sehnsucht nach dem Neuen bekundeten. Im Gegensatz zu andern Neuerern der Zeit verleugnete Rahel niemals die Bildung, der sie ihr Bestes verdankte; für Goethe, dem ihre ersten litterarischen Versuche galten, bewahrte sie zeitlebens eine enthusiastische und verständnisvolle Verehrung; im übrigen bewegte sie sich in Vorstellungen und Urteilen, die insgesamt einer neuen Welt und einer neuen Ordnung der Gesellschaft zustrebten. In Rahels Kritik der bestehenden Gesellschaft liefen einzelne gelegentliche Härten und Schiefheiten unter, im ganzen war dieselbe von einer reinen Menschlichkeit, einem warmen Mitgefühl für die Leidenden und Mißhandelten, einer gesunden Abneigung gegen allen Schein und alle hohle Prätension erfüllt. Wenn sie ausrief: „Es gibt gewiß eine Kombination, in welcher man auch hier als Mensch noch ganz glücklich sein kann; auch nach dieser schmachten wir und mit Recht“, so gab sie gleichsam die Prophetin der nachfolgenden Bestrebungen ab und verriet, wie sehr der Sinn auch der Besten einer neuen Glückseligkeitslehre entgegengekehrt war. Ihre scharfen, schroffen, zutreffenden Aussprüche über alle Lebensverhältnisse, ihre freimütige und gelegentlich exzentrische Verspot-

tung der Vorurteile und der trivialen Lebensanschauungen, ihre Freiheitsforderungen namentlich für die Wünsche und Bedürfnisse des Herzens hatten im nächsten Kreis Bedeutendes gewirkt und wurden eine Fundgrube für die jungdeutschen Schriftsteller, welche hier eine völlig „moderne" Natur zu erkennen vermeinten. Leider gaben auch die fragmentarischen, spruchhaft hingeworfenen und ausgeschütteten, ohne Anspruch auf eine künstlerische Form auftretenden Gedanken und Brieffragmente Rahels Anlaß und Vorbild zu der Leidenschaft für unzusammenhängende Reflexionen und fragmentarischen Esprit, welche die jungdeutsche Produktion entwickelte, und für welche die Kritik der jungdeutschen Schule eintrat. Was aber der Nichtschriftstellerin, die ihre geistreichen Briefe und ihre Tagebuchblätter nicht für die Öffentlichkeit geschrieben hatte, ganz natürlich erschien, ward als das Bedürfnis einer Zeit bezeichnet, die zu inhaltreich sei, um für die Form noch Sinn und Neigung zu haben.

Ein aristokratischer Schriftsteller, dessen Eigenart und kapriziöse Launenhaftigkeit wohl jederzeit Aufsehen erregt hätte, aber in andrer Periode schwerlich als mustergültig, als eine historische Erscheinung von außerordentlicher Bedeutung und Tragweite betrachtet worden wäre, zählte gleichfalls zur Gruppe der Autoren, die nach der Julirevolution als Bahnbrecher des „Modernen" charakterisiert wurden. Fürst Hermann von Pückler-Muskau war als Graf Pückler zu Muskau in der Niederlausitz geboren, besuchte das Pädagogium zu Halle, die Universität zu Leipzig, trat als Leutnant in das sächsische Gardereiterregiment ein, nahm aber bald seinen Abschied, um größere Reisen anzutreten. Im Jahr 1813 beteiligte er sich, da Sachsen bis zur Leipziger Schlacht beim Bündnis mit Napoleon verharrte, in russischen Diensten am Befreiungskrieg, begleitete im Winter 1813—14 den Herzog Karl August von Weimar als Adjutant auf dem niederländischen Feldzug, lebte später auf seiner Herrschaft Muskau, auf der er einen gewaltigen, in seiner Art einzigen Park schuf, mit dessen Anlage er sich den Ruf des bedeutendsten Landschaftsgärtners seiner Zeit erwarb, aber gleichzeitig seine Vermögensverhältnisse zerrüttete. Im Jahr 1817 hatte er sich mit der Gräfin Pappenheim, der Tochter des Staatskanzlers Hardenberg, vermählt, 1822 war er zum Fürsten erhoben worden, 1826 ließ er sich von seiner Gemahlin scheiden, um im Einverständnis mit derselben durch eine glänzende Heirat

in England seine Glücksumstände zu verbessern. Als sich dies Projekt zerschlug, lebte der Fürst neben der geschiedenen Gemahlin ruhig weiter. Übrigens gab er seinen Reisen stets größere Ausdehnung, besuchte wiederholt England, sodann Frankreich, Italien, Griechenland, die Türkei, Algerien, Ägypten und Nubien. Durch die Umstände zum Verkauf seiner Herrschaft Muskau genötigt, ließ er sich 1845 auf Schloß Branitz in Schlesien nieder, wo er einen neuen großen Park anlegte und am 4. Februar 1871 starb. Die „Gedichte", welche der Graf Pückler in seiner Jugendzeit herausgegeben, hatten ihn in keiner Weise unter der auch damals schon großen Masse der poetischen Dilettanten ausgezeichnet. Dagegen erregten seine „Briefe eines Verstorbenen" (Stuttgart 1830—31) sofort außergewöhnliches Aufsehen. Diese Mischung von scharfer, geistvoller Beobachtung und aristokratischer Suffisance, von lebendigem Anteil und müder Blasiertheit, von glänzender Schilderung, richtigem Urteil und willkürlicher Reflexion entsprach ungefähr dem Begriff des „Modernen", der in einer Reihe von jüngern Köpfen lebte. Hier waren Originalität um jeden Preis, großartige Unbekümmertheit um das Urteil der Welt, Genußlust und vornehme Haltung, die eigentümlichste Mischung materieller und geistiger Antriebe, hier war eine Persönlichkeit, welche nicht in der dichtenden Phantasie, sondern in Erlebnissen die ganze Breite der Welt umspannte. Die weitern und spätern Reisebilder Pücklers: „Tutti-frutti" (Stuttgart 1834), „Jugendwanderungen" (ebendas. 1835), „Semilassos vorletzter Weltgang" (ebendas. 1835), „Semilasso in Afrika" (ebendas. 1836), „Südöstlicher Bildersaal" (ebendas. 1840), „Aus Mehemed Alis Reich" (ebendas. 1844) und „Die Rückkehr" (Berlin 1846), fesselten durch die Keckheit des Tons, den Reiz prickelnden, plaudernden Stils. Durch Pückler wurde eine ganze Reihe der jüngern Schriftsteller in der Neigung des Geisthaschens, in der geziert-prätentiösen und dabei doch schlotterigen Haltung, in der Angewöhnung bestärkt, die ernstesten Dinge und Angelegenheiten mit ironischem Lächeln zu behandeln und das nil admirari am unrechten Ort anzuwenden. Der Einfluß Pücklers auf die Belletristik der dreißiger Jahre konnte mit demjenigen Börnes und der Rahel wetteifern.

So zeigte sich überall das vorhanden, was Gutzkow wenige Jahre später als unerläßliche Voraussetzung jedes litterarischen

Schaffens forderte: „das Ringen zum Neuen". Die Vorstellung, daß die bloße Auflösung, die Beseitigung oder Bekämpfung des Bestehenden schon das Neue sei und in sich schließe, war in bedeutenden Naturen und Talenten herrschend, sie tritt uns in grundverschiedener Weise, aber beinahe überall mit gleich unerfreulichem Resultat entgegen, sie sollte die Periode des „jungen Deutschland" zu einer der keimreichsten und dennoch unfruchtbarsten Perioden der deutschen Litteratur überhaupt gestalten.

Hundertzweiundsiebzigstes Kapitel.

Heinrich Heine.

Gleichzeitig mit Platen und Immermann, von demselben Ausgangspunkt, von der spätern Romantik her, war in Heinrich Heine der deutschen Litteratur ein bedeutendes, hochselbständiges Talent erwachsen. Bei Heine hatte der Bruch mit der Romantik die Wirkung, ihn zur völligen Negation zu führen. Soweit er die Romantik zu überwinden vermochte — denn ein Nachklang derselben tönte in ihm fort und bezeugte noch gegen das Ende seines Lebens und Schaffens, wie mächtig einst die Eindrücke der „mondbeglänzten Zaubernacht" und „wunderbaren Märchenwelt" auf ihn gewesen waren —, überwand er alle wahrhafte Poesie überhaupt und stellte sich der Grundbedingung jeder Dichtung mit einer materialistischen Negation gegenüber, welche aus ihren fünf Sinnen und ihrem Genußdrang heraus die einstigen eignen wie die Ideale der andern verspottete. Im Grund genommen war die Heinesche Zerstörung der Träume, ohne welche der Dichter selbst das Leben doch unsäglich schal und armselig fand, eine letzte Konsequenz der romantischen Ironie. Die Bedeutung der Heineschen Negation sollte sich als eine für die deutsche Litteratur sehr verhängnisvolle erweisen. Denn sie behielt in den Augen vieler allen Glorienschein der Heineschen Jugendpoesie, und sie beeinflußte stärker als jede andre geistige Entwickelung und Talentrichtung die Stimmung der jungen Litteratur und des früher charakterisierten entscheidenden Publikums der Zeit. Im Verfolg einer von früh auf gehegten Vorliebe für französisches Leben und französische Anschauungen, in der sich bonapartistische Reminiszenzen und liberale Anwandlungen wunderlich mischten, wurde Heine zugleich der bedeutendste Vorkämpfer einer neuen Herrschaft der französischen Ideen und

der von diesen Ideen durchtränkten französischen Litteratur über die deutsche.

Heine war weit entfernt, sich über die Mängel der französischen Welt unter der Julimonarchie zu täuschen; aber die Vorliebe, mit der er den Aufenthalt in Paris jedem andern vorzog, trug er offen zur Schau, und zu gewissen Erscheinungen des französischen Gesellschafts- und Kunstlebens fühlte er einen starken Zug innerer Verwandtschaft. Angesichts alles dessen konnte es nicht fehlen, daß das Urteil über Heines dichterische Erscheinung, über seine gesamte litterarische Thätigkeit, über Wirkungen und Nachwirkungen seiner Poesie den heftigsten Schwankungen unterworfen war und fortgesetzt die ganze Skala von vergötternder Bewunderung bis zur verächtlichsten Geringschätzung durchlief. Während die einen in Heine nicht nur den größten deutschen Lyriker seit Goethe, sondern auch den schöpferischen Vorkämpfer der modernen Dichtung, den Vertreter aller reformatorischen Ideen des Jahrhunderts priesen, erblickten die andern in ihm lediglich einen charakter- und würdelosen Schriftsteller, welcher der Litteratur ganzer Jahrzehnte den Stempel seiner frechen Skepsis, seiner Sinnlichkeit, seiner effekthaschenden Satire, seiner zersetzenden Bosheit aufgeprägt habe. Der Kampf mußte sich, solange Nachwirkungen Heines hervortraten, erneuern und verschärfen. Nicht nur durch seine französischen Sympathien, seine liberalen und gelegentlich radikalen Tendenzen, nicht nur durch sein Verhältnis zu den Idealen der eben ablaufenden Periode wie zu den geistigen Häuptern derselben, sondern auch durch die besondere Art und Form seines litterarischen Arbeitens ward Heinrich Heine der mustergültige Schriftsteller für eine Unzahl von Nachfolgern, welche sich an Talent nicht entfernt mit ihm vergleichen konnten. Jene eigentümliche Mischung von Poesie und Publizistik, welche die gesamte jungdeutsche Schule erstrebte, ging zu einem guten Teil von ihm aus. Während er einerseits seinen Humoresken, Kritiken, Reiseschilderungen, seinen Korrespondenzen über Tageserscheinungen und Tagesvorgänge den subjektiven Reiz und die Färbung seiner Poesie zu geben trachtete, drängten sich anderseits in seine Dichtungen alle Schlagworte, Frivolitäten und Cynismen herein, deren Wirkungen er im Journalismus erprobt hatte. Große Kreise des Publikums jauchzten von Haus aus dem Gegensatz dieser flüchtigen, spielenden, immer pikanten und blendenden

Weise des Schrifttums zu; der souveräne Witz, mit welchem Heine wesentliche und schwere Übelstände der deutschen Gesellschaft, der Litteratur und der öffentlichen Verhältnisse traf, verblendete gegen die naheliegende Erkenntnis, daß diesem Spott und Hohn im allgemeinen keine positive Überzeugung, keinerlei Pathos der Gerechtigkeit zu Grunde liege. Die Entfremdung, in welcher Heine dem deutschen Volksgeist zum Teil schon durch seine jüdische Geburt gegenüberstand, steigerte sich durch den Aufenthalt in Frankreich; die stillern Entwickelungen in Leben und Litteratur völlig ignorierend, faßte er aus der Ferne nur die Karikaturen der deutschen Zustände auf und suchte die unverstandenen Erscheinungen gleichfalls zu karikieren. Von ihm ging in die nachahmende Litteratur ein Ton über, der trotz der diametralen Gegensätze im persönlichen und litterarischen Charakter Börnes und Heines dem Ton Börnes nur allzusehr entsprach, ein Ton souveräner Willkür des Witzes, des geistreichen Einfalls, der Pointe, wenn auch die Pointe bei Börne meist der Freiheit, bei Heine der Selbstverherrlichung des genialen Individuums diente. Die gesamte Entwickelung des jungen Deutschland hing freilich nicht von Heine allein ab, aber da er das größte, glänzendste und den Massen der Durchschnittsbildung am meisten sympathische Talent des jungen Deutschland war, so konnte sich die Schule niemals von ihm lösen.

Heinrich Heine, am 13. Dezember 1799 zu Düsseldorf geboren, gab später, um als reines Kind seines Jahrhunderts zu erscheinen, den 1. Januar 1800 als sein Geburtsdatum an. Er stammte aus einer jüdischen Kaufmannsfamilie; sein Vater Samson Heine lebte in Düsseldorf, sein Onkel Salomon Heine ragte unter der Hamburger Kaufmannschaft durch seinen Reichtum hervor. Jedenfalls war es die Mutter des Dichters, eine geborne van Geldern, welche die Erziehung Harrys (so war er ursprünglich genannt) und seiner Geschwister leitete und den meisten Einfluß auf seine geistige Entwickelung hatte. Die Verhältnisse des elterlichen Hauses waren nicht glänzend, doch besuchte der Knabe das Lyceum und erfreute sich aller Annehmlichkeiten einer sorgfältigen Bildung. Während seiner Jugendjahre stand Düsseldorf als Hauptstadt des Großherzogtums Berg unter französischer Herrschaft, und aus den Eindrücken dieser Jahre behielt der Dichter für Lebenszeit eine Art bonapartistischer Begeisterung. Heine wurde zum Kaufmann bestimmt und, nach-

dem er eine kurze Lehrzeit in Frankfurt a. M. durchgemacht, erst 18 Jahre alt, von seinem Oheim Salomon bei der Gründung eines Kommissionsgeschäfts in Hamburg unterstützt, welches indes nach einem Jahr wieder aufhörte. Alle seine Neigungen vertrugen sich mit seiner kaufmännischen Karriere nicht; er beschloß, zu studieren, und bezog, nachdem ihm Salomon Heine für die Dauer des Studiums einen Jahrgehalt zugesichert, im Herbst 1819 die Universität Bonn, wo er zwar als Student der Rechte immatrikuliert wurde, aber den Vorlesungen von Hüllmann, E. M. Arndt und A. W. von Schlegel mit größerm Interesse beiwohnte als den juristischen Fachkollegien. Ein Jahr später, im Oktober 1820, bezog er die Universität Göttingen, wo er nur ein halbes Jahr blieb, und das er Ostern 1821 mit Berlin vertauschte.

Hier in Berlin war es, wo seine eigentliche litterarische und poetische Laufbahn begann. In den Berliner schöngeistigen Salons, namentlich auch bei Varnhagen von Ense und Rahel viel verkehrend, in Gemeinschaft mit Jugendgenossen mannigfachem Lebensgenuß huldigend, durch eine zerstreuende Vielgeschäftigkeit von seinen Brotstudien abgezogen, förderte er doch unzweifelhaft seine allgemeine Bildung. Die Teilnahme an dem Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden bildete nur eine vorübergehende Episode; ernstlicher beschäftigten ihn die Pläne, sich schon jetzt eine litterarische Stellung zu gründen, die Herausgabe seiner ersten Sammlung „Gedichte" und der „Tragödien mit einem lyrischen Intermezzo", die 1822 und 1823 durch Berliner Buchhandlungen publiziert wurden, ohne einen nachhaltigen Erfolg zu erringen. Da jedoch dieser äußere Erfolg damals noch nicht zum Maßstab des innern Werts poetischer und künstlerischer Produktion gemacht ward, so erreichte Heine immerhin die Anerkennung seines ungewöhnlichen Talents, seiner vielversprechenden Originalität. Die Familie Heines, welche nach der möglichen Einwirkung dieser poetischen Leistungen auf die künftige Laufbahn fragte, war zunächst von denselben wenig erbaut, undnamentlich der Onkel Salomon Heine führte die beständigen Geldbedürfnisse des Neffen auf die poetischen Ausschreitungen desselben zurück.

Zu der im Herbst 1824 erfolgenden Rückkehr nach Göttingen, wo sich der Dichter immer sehr eingeengt gefühlt hatte, bestimmte ihn lediglich der Wunsch, seine Studien zu einem

äußern Abschluß zu bringen, der durch seine Doktorpromotion am 30. Juli 1825 erreicht wurde. Vorher, am 28. Juni, war Heine in Heiligenstadt zum Christentum übergetreten. Die Hoffnungen, die er an diesen Übertritt geknüpft haben mochte, erwiesen sich als trügerische; während eines längern Aufenthalts bei seiner inzwischen nach Lüneburg übergesiedelten Familie sowie in Hamburg, wo er, sich den Wünschen Salomon Heines fügend, seine Niederlassung als Advokat beabsichtigte, blieb er auf die Börse des Onkel-Millionärs angewiesen, durch welche ihm im Jahr 1827 auch eine Reise nach England ermöglicht wurde. Seine litterarische Laufbahn entschied sich mit dem Erfolg des ersten Bandes seiner „Reisebilder" und der ersten Ausgabe des „Buch der Lieder". Das große Publikum stand überrascht und geblendet. Die Mannigfaltigkeit und der Reiz der lyrischen Töne in den Liedern, die eigentümliche Mischung von Ironie und aufgebauschter Rhetorik, von frischer, farbenreicher Schilderung und lässig-witzigem Geplauder in der Prosa, die kecken persönlichen Angriffe und die geschickten politischen Anspielungen: alles wirkte zusammen, um Heine aus der Masse der litterarisch Strebenden herauszuheben. Auch diejenigen, welche die eigentümlichen Mängel und namentlich die wenig verhüllte frivole Ichsucht dieser Natur klar erkannten, konnten doch den Zug der Genialität, welcher durch diese Bücher hindurchging, ehrlicherweise nicht in Abrede stellen.

Der Dichter lebte, während sein Ruhm wuchs und seine litterarischen Verbindungen sich ausbreiteten, bis Ende 1827 in Hamburg weiter, in stetem Verkehr mit Schauspielern, Journalisten (unter letztern vor allen August Lewald, der spätere Herausgeber der „Europa"), mit einzelnen Juristen und Medizinern, in Verkehr mit Julius Campe, seinem unternehmenden Verleger. Im ganzen lastete Hamburg auf Heine, wie der 1829 geschriebene „Stoßseufzer" beweist, um so mehr, je klarer ihm wurde, daß er schwerlich jemals den Wünschen und Voraussetzungen seiner Verwandten werde entsprechen können. Sein Wunsch, der Handelsstadt entrückt zu werden, ging bald in Erfüllung. Die Cottasche Buchhandlung in Stuttgart machte ihm den Antrag, die Mitredaktion der zu München herauskommenden „Politischen Annalen" zu übernehmen. Heine nahm freudig diesen Antrag an und begab sich 1828 nach München, wo er beinahe ein Jahr lebte und die erste für ihn später so folgenwichtig

gewordene Verbindung mit der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" anknüpfte. Zu dem als Dichter des „Belisar" genannten Minister Freiherrn von Schenk trat er während dieser Zeit gleichfalls in Beziehung. Im Jahr 1829 unternahm er eine Reise nach Italien, verweilte längere Zeit in den Bädern von Lucca und kam noch in demselben Jahr wieder nach Hamburg. Während seines diesmaligen Aufenthalts stellte er den dritten Band der „Reisebilder" (Hamburg 1830), der seine italienischen Erinnerungen enthielt, und aus verschiedenen Journalartikeln die „Nachträge zu den Reisebildern" (ebendas. 1831) zusammen, welch letztere Weise, Bücher zu schaffen, von nun an die vorherrschende bei ihm ward. Im ganzen waren seine Anschauungen bezüglich Hamburgs nicht geändert; Heine war aber nicht bloß Hamburgs, sondern Deutschlands überhaupt müde, er sehnte sich nach Paris, welches seit der Julirevolution von 1830 zur heiligen Stadt aller politischen und litterarischen Frondeurs wurde. Das Pariser Leben und Treiben versprach dem genußdurstigen Poeten andre Befriedigung, als ihn in Deutschland überall erwartete. Heines Übersiedelung nach Paris ward keineswegs durch eine politische Notwendigkeit bestimmt; so vielen Anstoß die Frivolitäten und boshaften persönlichen Ausfälle in den spätern Bänden der „Reisebilder" erregt hatten, so war doch Heine seitens der Regierungen unangefochten geblieben, seitens des Publikums aber mit ungemessenem Beifall belohnt worden. Seine Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre nach 1830 blieb stets nur eine äußerliche und beiläufige, woraus dem Dichter, der sich künstlerische Aufgaben gestellt hätte, an und für sich kein Vorwurf erwachsen wäre; da er aber diese Teilnahme als unerläßlich voraussetzte, die Waffen des Spottes und der schneidigsten Satire gegen alle kehrte, welche die revolutionären Bestrebungen nicht fördern helfen wollten, so war es unvermeidlich, daß man bei ihm selbst nach dem Ernst und der Lauterkeit einer Gesinnung forschte, deren Mangel er bei andern so grausam bekämpfte.

Heinrich Heine traf im Sommer 1831 in der französischen Hauptstadt ein und stürzte sich augenblicklich in den vollen Strudel des Pariser Lebens, welches seit der Regierung Ludwig Philipps besonders bewegt und äußerlich bereits im hohen Grad glanzvoll war. Auf litterarischem und künstlerischem Gebiet hatte die Schule der französischen Neuromantiker den Vertretern

der altfranzösischen akademischen Klassizität Schritt für Schritt die Gunst des Publikums entrissen und spiegelte in ihren Produktionen das moderne Frankreich mit all seinem berauschenden Glanz, seinen erregten Leidenschaften und seiner tiefen Korruption.

Aber dem Auge des deutschen Poeten, der in das moderne Babylon und Rom trat, stellte sich das alles nicht in bloßen Abstraktionen, sondern in lebendigen Bildern dar. Seinem Sinn behagten die luxuriöse Pracht und die einfachere Eleganz des Pariser äußern Lebens, die leichte Munterkeit und lärmende Freude des Tags, der Reiz der Abwechselung und die Fülle der geistigen Eindrücke wie der materiellen Genüsse. Er fühlte eine Wahlverwandtschaft zu dem französischen Esprit in sich, der wieder einmal in einer wundersamen Wandlung begriffen war und, bis er die Welt umgestaltet haben würde, wenigstens das Dasein von Paris mit seinem besondern Hauch und Duft durchdrang. Er begeisterte sich für die Gegensätze, die in dem genußfrohen Dasein des Tags und der beständigen Verkündigung großer, unerhörter Dinge in Leben, Politik und Litteratur vorhanden waren und um ihn walteten. Er bewegte sich mit unendlichem Behagen in dem bunten, wechselnden Getümmel, dessen Eindrücke seine jahrelangen Berichte an die Augsburger „Allgemeine Zeitung" spiegelten. Eine Sammlung solcher Berichte enthielten die „Französischen Zustände", eine andre die Bände des „Salons". Aus Heines Bestrebungen, den Franzosen das Verständnis der deutschen Litteratur zu vermitteln, gingen zuerst die französisch geschriebenen Aufsätze „De l'Allemagne" und nachmals das aus litterarhistorischen Anläufen und persönlichen Bosheiten gemischte Buch „Die romantische Schule" hervor. Mit der Veröffentlichung des „Schwabenspiegels" trat die persönliche Skandalpolemik, die im Streit mit Ludwig Börne gipfelte, der fast gleichzeitig mit Heine nach Paris übergesiedelt war, immer breiter in den Vordergrund alles Heineschen Thuns. Das Zerwürfnis mit Börne war unter den zahllosen litterarischen Fehden, welche die Periode des jungen Deutschland erfüllten und den Geschmack des Publikums verwildern halfen, ganz besonders charakteristisch. Es zeigte sich klar, daß die angebliche Einheit der liberalen, zeitgemäßen Bestrebungen nicht vorhanden war, daß nicht nur die schärfsten Gegensätze der Naturen, der Lebensauffassungen Raum hatten, sondern daß die gegenseitige Erbitterung und der Haß gegen die Andersgearteten

der eignen Partei zuzeiten stärker waren als die Feindschaft gegen die Vertreter der alten Weltanschauung und des Herkommens. Kavaliere und Puritaner des Liberalismus waren in einem Lager vereinigt, gegen die letztern schleuderte Heine sein Pamphlet „Über Ludwig Börne“. Der cynische Ton, der hier hervortritt, ward bald auch in der Poesie Heines überwiegend. Schon die „Neuen Gedichte“, die gleichwohl noch Perlen echtester Poesie bieten, ließen darüber keinen Zweifel; schriller, häßlicher erklang der cynische Ton in den Dichtungen: „Atta Troll, ein Sommernachtstraum“ und „Deutschland, ein Wintermärchen“, deren Wirkung beinahe durchaus auf die Fülle persönlicher, allerdings oft unendlich witziger Bosheit und den Cynismus einer unbekümmerten, nach allen Seiten rücksichtslosen Frivolität gestellt war.

Das Leben des Dichters zu Paris bewegte sich währenddessen in denselben Pfaden. Als im Jahr 1835 die sämtlichen Schriften des jungen Deutschland verboten wurden, suchte sich Heine durch eine besondere Zuschrift an den deutschen Bundestag, „keine Protestation, sondern nur eine Bitte“, davon zu lösen. In der ersten Zeit seines Pariser Aufenthalts griff er die Regierung Ludwig Philipps mit den schärfsten Waffen an, die seinem reichen und fruchtbaren Geist zu Gebote standen; seit dem Jahr 1836 und bis zur Februarrevolution 1848 bezog er aus dem Fonds der geheimen Gelder des französischen Ministeriums einen Jahrgehalt von 4000 Frank und zeigte sich fortan gegen die Julidynastie nachgiebiger und versöhnlicher. Paris hatte ihn gelehrt, allen schriftstellerischen Ruhm nach und nach auf seinen „göttlichen“ Stil zu setzen und gegen alles andre ziemlich unbekümmert zu sein. Das ganz ungebundene, üppige, rauschende Leben des Dichters, der damals noch von Gesundheit und Fülle der Kraft strotzte, wurde durch seine Verheiratung etwas mehr eingeschränkt. Die Art derselben warf denn freilich wieder ein eigentümliches Licht auf Heines vorangegangene Pariser Zustände. Er hatte schon seit dem Ende der dreißiger Jahre mit einer jungen Französin, Mathilde Mirat, zusammen gelebt, als er im Anfang der vierziger Jahre in die Gefahr eines Duells verwickelt ward. Die Möglichkeit seines Todes erwägend, fand er es mit Recht pflichtgemäß und ehrenhaft, für seine Geliebte zu sorgen, ihr seinen Namen und damit das Anrecht auf seine Hinterlassenschaft zu geben. Am Morgen des Tags, an dem er sich schießen sollte, wurde er getraut. Im französischen Sinn führte Heine eine glückliche Ehe;

daß die Neigung nicht erlosch, dafür scheinen die im „Romanzero" später „an Mathilde" gerichteten Lieder zu sprechen. Im Jahr 1843, im Herbst, besuchte Heine zum letztenmal Deutschland (das obenerwähnte Gedicht „Deutschland" knüpft an diese letzte Heimatreise an), verweilte einige Zeit in Hamburg und kehrte dann nach dem geliebten Paris zurück. Hier berührte ihn zuerst die Hand der Krankheit, die ihn späterhin vernichten sollte: eine leichte Gliederlähmung machte sich bemerkbar. Der Dichter suchte im Lande der Dichtung Heilung, ging nach der Provence und brauchte verschiedene Pyrenäenbäder. Er gesundete für einen Augenblick. Doch die hartnäckige Krankheit kehrte wieder, erfaßte ihn von neuem, stark und stärker, bis sie sich zuletzt als eine vollständige Rückenmarksverzehrung erwies. Noch vermochte er sich in den nächsten Jahren zeitweise wieder vom Lager zu erheben. Aber am 5. Mai 1848 hielt er seinen letzten Ausgang und verließ nach seiner Heimkehr seine Wohnung nie wieder zu Fuß. Das Leiden Heines war mit großen körperlichen Schmerzen verknüpft, die er mit einem Heroismus, mit einer männlichen Resignation ertrug, welche beinahe niemand seiner sonst weichlichen Natur zugetraut hatte. Wir haben über diesen letzten und traurigsten Teil des Heineschen Lebens die zahlreichsten Berichte. An deutschen Besuchern mangelte es beinahe nie, und für die Franzosen war Heine so gut wie einer der Ihren geworden. Gerade in den letzten Jahrzehnten seines Lebens fanden die ins Französische übertragenen oder von ihm selbst französisch geschriebenen Schriften Heines stets größere Verbreitung. Während seines jahrelangen Siechtums blieb Heine geistig frisch, in seiner Weise produktiv, leider auch fort und fort von äußerer Notwendigkeit zur Arbeit gedrängt. Seine letzte Gedichtsammlung, „Romanzero", war der treue Ausdruck der Widersprüche, die sich auch jetzt noch in seiner Natur bekämpften: die Erinnerungen an die jugendlich romantischen Anfänge wie die Cynismen der Pariser Zeit geben abwechselnd den Ton des letzten Gedichtbands, der übrigens dadurch merkwürdig war, daß der Dichter in ihm auch vereinzelten religiösen Stimmungen Worte lieh. Er hatte, wie er es auszudrücken beliebte, auf dem langen Krankenlager seinen Frieden mit dem persönlichen Gott geschlossen, der ihm kein andrer war als der starke Jehovah des Alten Bundes. Er selbst ließ sich selten einen Laut des Wehs entreißen, und wie er alles bespottet hatte, bespottete er auch zuletzt sein Siechtum

und sein langsames Hinsterben. Und doch war das, was er zu ertragen, entsetzlich; ein Ausspruch im Nachwort zur letzten Gedichtsammlung ist von schauriger Wahrheit: „Mein Leib ist so sehr in die Krümpe gegangen, daß schier nichts übriggeblieben als die Stimme. Mein Bett mahnt mich an das tönende Grab des Zauberers Merlinus, das sich im Wald Brozeliand in der Bretagne befindet, unter hohen Eichen, deren Wipfel wie grüne Flammen gen Himmel lodern. Ach, um diese Bäume und ihr frisches Wehen beneide ich dich, Kollege Merlinus, denn kein grünes Blatt rauscht herein in meine Matratzengruft zu Paris, wo ich früh und spät nur Wagengerassel, Gehämmer, Gekeife und Klaviergeklimper vernehme. Ein Grab ohne Ruhe, der Tod ohne die Privilegien der Verstorbenen, die kein Geld auszugeben, keine Briefe oder gar Bücher zu schreiben brauchen — das ist ein trauriger Zustand." Und es wurde immer trauriger und trotz der fortwährenden Besuche seiner zahlreichen deutschen Freunde und Verehrer immer öder und einsamer um Heine. Während er daniederlag, rollten die Weltbegebenheiten vorwärts, eine zweite französische Republik erstand und verging, ein neuer Kaiser der Franzosen hielt Hof in den Tuilerien, was Wunder, wenn ein kranker deutscher Dichter in dieser bewegten Welt vergessen wurde? In den letzten Lebenstagen Heines besuchte ihn der geniale Tonsetzer Hector Berlioz. Der Kranke erhob sich auf seinem Lager: „Sie kommen, mich zu besuchen? Das muß man sagen, lieber Berlioz, Sie bleiben doch immer originell." Das bittere Witzwort bezeichnete nur zu gut die Grundstimmung der Verlassenheit und des Aufgegebenseins, welche den Dichter in seinen traurigen Krankheitsjahren zuzeiten übermannen mußte. Auch unter diesen Umständen und wachsenden Qualen arbeitete er noch. Seine Dichtungen hatten inzwischen in Deutschland die weiteste Verbreitung gewonnen. Heine erlebte noch die zwölfte Ausgabe des „Buches der Lieder" (Hamburg 1854); im Jahr zuvor hatte er (zuerst französisch) seine letzte größere Arbeit: „Die Götter im Exil", geschrieben; in demselben Jahr sammelte er seine „Vermischten Schriften" (ebendas. 1854), hauptsächlich seine ältern Aufsätze aus der „Allgemeinen Zeitung" enthaltend. Am 17. Februar 1856 erlöste der Tod Heine von seinen langen und schweren Leiden. Er ward in Paris bestattet, die eine Zeitlang besprochene Überführung der Leiche nach Deutschland aufgegeben.

Heines „Sämtliche Werke" in 21 Bänden wurden durch Adolf Strodtmann (Hamburg 1861—63) herausgegeben, der auch die erste größere Biographie des Dichters schrieb. Die eignen Leistungen Heines wie seine Nachwirkungen in der Litteratur machen es unmöglich, daß eine Zeit komme, in der man ihn gleichgültig betrachten, aber auch unwahrscheinlich, daß man seine wunderbare und widerspruchsvolle Erscheinung jemals gleichmäßig beurteilen werde. Gewiß ist, daß man über die problematische Natur und die mehr als problematische Thätigkeit des Dichters erst dann zu einem wahrhaft abschließenden Urteil gelangen wird, wenn die unmittelbaren Einwirkungen der Heineschen Erscheinung auf die deutsche Litteratur von so vielen andern Einflüssen der Gärungsperiode, die ihm fälschlich zugeschrieben sind, einmal scharf getrennt und namentlich wenn alle bewußten und unbewußten Nachklänge persönlicher Feindseligkeiten verhallt sein werden. Und dabei wird es sich doch immer und immer wieder um eine Gesamtcharakteristik handeln. Denn die Trennung der Dichtung Heines von seiner sonstigen litterarischen, seiner journalistischen, Wirksamkeit ist nur für einen kleinen Teil der lyrischen Gedichte durchführbar; die Entwickelung des Dichters bedingte es, daß die Elemente, welche seiner Prosa ihre Besonderheit und ihre Bedeutung gaben, nach und nach in seine Poesie eindrangen und übergingen. Die Neigung dazu war von Haus aus vorhanden, wuchs mit den Jahren, und die Anlässe konnten um so weniger fehlen, als Heines Person und Poesie fortgesetzt angegriffen wurden, was die polemische Stimmung bei dem Dichter wach erhielt. Zunächst bleibt es wohl bei dem Gegensatz, daß die einen in Heine den größten deutschen Lyriker nächst Goethe, den schöpferischen Vorkämpfer der modernen Litteratur, den Vertreter aller „Ideen des Jahrhunderts" erblicken und verehren, während die andern den frivolen, charakterlosen Schriftsteller befehden, welcher der Litteratur ganzer Jahrzehnte den Stempel seiner würdelosen Skepsis, seiner effekthaschenden Negation und seiner zersetzenden Bosheit aufprägte.

Bei Beurteilung der Heineschen Dichtung, soweit sie als naiv-ursprünglich und positiv gelten kann, kommen im wesentlichen nur die lyrischen Gedichte und, abgesehen von einigen schönen Spätlingen, die lyrischen Gedichte der ersten Periode in Frage. Sicher erweisen eine Reihe von Romanzen, in denen

die plastisch darstellende Kraft neben der lyrischen Stimmung zu Recht kommt, ja gelegentlich überwiegt, erweisen einzelne erzählende Anläufe und vor allen das geniale Romanfragment „Der Rabbi von Bacharach“ das Vorhandensein auch einer epischen Begabung, die Heine selbst unentwickelt ließ. Die lyrische Grundstimmung war bei Heine in einer Fülle und Unmittelbarkeit vorhanden, deren sich wenige Poeten seiner Jahrzehnte rühmen konnten. Sie stand unter dem Einfluß der Romantik und der von den Romantikern wieder belebten deutschen Volkslieder, und soweit sich Heine diesen Einflüssen hinzugeben vermochte, erscheint seine Lyrik als eine Steigerung aller besten Eigenschaften der romantischen Dichtung. Weich, tief träumerisch, glühend leidenschaftlich, voll musikalischen Wohllauts, von lebendigster Anschaulichkeit und schlichter Innigkeit erscheinen die besten dieser Heineschen Lieder. Schon von der ältesten Sammlung derselben, den 1823 in Heines Berliner Studentenjahren veröffentlichten „Gedichten“ (Berlin 1823), konnte ein feinsinniger Beurteiler wie Varnhagen von Ense mit Recht rühmen: „Der hier auftretende Dichter hat ausgezeichnete Anlagen. Seine Lieder kommen aus einer echten Quelle, es ist Anschauung und Gefühl darin. Allerdings möchte einiges an Uhland, andres an Rückert erinnern; aber dies gilt mehr von der Tonart als von dem Gehalt und muß vielleicht auf eine höhere gemeinschaftliche Quelle, die allen deutschen Dichtern gemeinsam ist, auf das deutsche Volkslied, zurückgeführt werden.“ (Varnhagen von Ense im „Gesellschafter“ für 1822, Nr. 11.) Einen nach seiner eignen Empfindung weit bedeutendern Anlauf nahm Heine in den „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo“ (Berlin 1823), welche ebensowohl wie seine lyrischen Erstlinge seine Abstammung von der Romantik bekundeten. Die einaktige Tragödie „William Ratcliff“ hat indes beinahe nur Interesse durch ihre spukhafte und gespenstige Vorgeschichte und durch die Einmischung einer allgemeinen Empfindung in die subjektive Eifersucht des edlen Räubers Ratcliff. Der Ingrimm Ratcliffs darüber, daß „die Buben im Überfluß schwelgen, in Samt und Seide schimmern, sich in Champagner baden“, gleicht einer Vorverkündigung des sozialistischen Pathos in zahllosen spätern Dichtungen. Das Ganze aber ist eben nur eine in Jamben gesetzte E. T. A. Hoffmannsche Spukgeschichte oder eine gespenstige Ballade und entbehrt

jeder dramatischen Kraft und Steigerung. Noch unerquicklicher erscheint Heines zweite Tragödie: „Almansor", welche nach Spanien verlegt ist, in Wahrheit aber die Frage des Proselytentums, des Übertritts (der Juden) zum Christentum, behandelte und im Schicksal des Almansor und der Zuleima die tragischen Konsequenzen der Apostasie darstellen will.

Heines gereifte Eigentümlichkeit leuchtete sowohl in den lyrischen Dichtungen „Buch der Lieder" (erster Druck, Hamburg 1827; neueste Ausgabe, Berlin 1884) als in der Prosa der ersten Teile seiner „Reisebilder" (erster Teil: „Die Heimkehr", „Die Harzreise" und „Die Nordsee", erster Druck, Hamburg 1826; zweiter Teil: „Nordsee", „Ideen", „Das Buch Le Grand", „Briefe aus Berlin", ebendas. 1827) blendend hervor. Die positiven Seiten seiner Poesie gehörten nach wie vor der Romantik an, aber die „modernen Ideen": der Hohn und die Ironie gegen alles, was dem Dichter als überlebt oder philisterhaft galt, die innere Zerrissenheit, die aus dem beständigen Schwanken zwischen träumerischen Stimmungen und materiellem Genuß erwuchs, die Lust an der Opposition in Anspielungen und Witzen mischten sich mehr und mehr in seine gesamte Darstellungsweise in Poesie und Prosa. Die „Reisebilder" wiesen die Mischung von beiden, die Unterbrechung der prosaischen Darstellung durch poetische Intermezzi und die Einflechtung fragmentarischer Lyrik in den witzelnden Grundton zuerst auf, die eine so außerordentliche Wirkung hervorbrachten und den Stil der gesamten jungdeutschen Halbbelletristik beeinflußten. Die verhältnismäßig frischesten Bilder enthielten „Die Harzreise" und „Die Nordsee". Das „Buch der Lieder", welches Heines Namen zuerst ins große Publikum trug und die verbreitetste aller seiner Gedichtsammlungen wurde, wird immer als die Quintessenz der Jugendpoesie Heines und die Quintessenz seiner Poesie überhaupt angesehen werden müssen. Wenigstens schlug der Dichter späterhin keine tiefern und ergreifendern Töne an. Denn auch das „Buch der Lieder", dessen Lieder, Bilder und Balladen fast durchgehends und zum Teil hundert- und mehrfach komponiert wurden und von der Musik verklärt in Tausende von Herzen drangen, enthält neben den schönen, bald leise anziehenden, bald dämonisch bestrickenden Elementen der Heineschen Poesie eine gute Zahl jener pessimistisch-verzweifelnden und burlesk-frivolen Empfindungen, die dann von

den dreißiger Jahren an in Heines Poesie überwogen. Ein durchklingender Ton schmerzlicher und bitterer Enttäuschung, welcher dem Verlust der Jugendliebe des Dichters entstammen soll, macht bald den Klängen neuer Hoffnungsseligkeit, bald dem Aufjauchzen bacchantischer, herausfordernder Lust Platz. Die Bilderwelt und die Stimmungswelt, welche in der mondbeglänzten Zaubernacht der Romantik beschworen worden waren, lebten im „Buch der Lieder" noch einmal auf, die klingenden, singenden Bäume und Blumen werden lebendiger und verlockender als bei Tieck, die Lorelei erscheint zauberischer als bei Brentano. Die Wälder mit ihren Quellen rauschen von fern, die Fischermädchen und Hirtinnen liegen in den Armen fahrender Sänger und glücklicher Poeten, von dem Strande der Nordsee, den grünen Bergen des Harzes und den schimmernden Burgen am Rhein tragen uns „Flügel des Gesangs" nach Spanien und Indien; aber alles Altbekannte erscheint zu neuer Wirkung erhoben. Die Energie, mit welcher Heine für diesen überlieferten und für den von ihm hinzugefügten realistisch-ironischen Inhalt eine leichte, schlichte, sangbare Form bis zur Virtuosität durchbildete, bleibt ein positiv künstlerisches Verdienst. Diese Form blieb ihm auch treu, als in seiner spätern Entwickelung die Farben der romantischen Träumerei mehr und mehr verblaßten und die vergiftete, vielfach würdelose Skepsis sowie das Wohlgefallen an der genußreichen materiellen Alltäglichkeit immer stärker hervortraten. Sowohl die Sammlung „Neue Gedichte" (erster Druck, Hamburg 1844) als die letzte, schon von seinem langjährigen Schmerzenslager aus veröffentlichte Sammlung: „Romanzero" (ebendas. 1851), erwiesen die eigentümliche Wirkung dieser künstlerischen Form. Die völlig disparaten Elemente der Heineschen Poesie, zu denen sich während des Pariser Aufenthalts eine stets hohnvollere Verachtung der deutschen Eselei und schließlich die bittere Verspottung des eignen Elends gesellten, wirken im leichten Fluß der unablässig gefeilten und selbst in ihren Scheinnachlässigkeiten künstlerisch behandelten Verse als eine geistige Einheit. In den „Neuen Gedichten" traten die bedenklichen Bekenntnisse aus dem eignen Leben des Dichters, welche im „Buch der Lieder" noch halb verschleiert erfolgt waren, mit cynischer Keckheit auf; unverhohlen bekannte sich Heine namentlich in den Gedichten: „Verschiedene" und den „Zeitgedichten", die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigließen,

zum Evangelium des Genusses und empfahl auch „Michel", dem die Schuppen von den Augen fielen, und der jetzt den Lebensbecher ergriffen habe, schon hienieden seinen Wanst zu laben: „später liegen wir im Grabe, wo du still verdauen kannst". Diesem Cynismus gegenüber konnten die träumerisch-schönen Lieder in „Neuer Frühling" oder die wahrhaft poetischen Romanzen der Sammlung („Tragödie", „Ritter Olaf" und andre) leicht poetische Lügen gescholten werden. Und doch beruhte die Originalität Heines darauf, daß ihm die poetischen Träume neben der lachenden Leichtfertigkeit, der vergifteten Satire und der zur Schau getragenen Genugthuung am Schlechten und Nichtswürdigen des Daseins ein Bedürfnis blieben, daß ihm Zufall oder Erinnerung die reinsten und ergreifendsten Stimmungen zurückgeben konnten. Die Lust an der Bosheit, an der poetischen Polemik durchdrang die „Historien" wie die „Lamentationen" des „Romanzero". Daß der Romanzenton in den meisten der hier gesammelten Gedichte vorherrschte, war ebenso unleugbar, als daß der höhnische Cynismus seine schrillen Klänge mit diesem Ton unablässig vereinte. Nur eine kleine Zahl der Dichtungen des „Romanzero": „Schlachtfeld bei Hastings", „Der Asra", „Der Mohrenkönig", „Der Dichter Firdusi", zeigen noch eine reine poetische Freude an den Erscheinungen; in den meisten andern weht eine schwüle Luft, und selbst das Andenken an bessere Tage ruft nur noch selten einen innigen Nachhall wach.

Völlig der satirischen Neigung Heines entstammt, ohne jeden Anhauch von Sentimentalität und mehr in bezug zu Heines Prosa als zu seiner Lyrik stehend, stellen sich die beiden größern Dichtungen der vierziger Jahre dar. „Deutschland, ein Wintermärchen" (Hamburg 1844) verdankte der letzten Reise des Dichters nach Hamburg seine Entstehung und verdiente die zweifelhafte Auszeichnung, als die unbarmherzigste und schneidigste Satire gegen die Heimat und alle ihre Zustände zu gelten, welche selbst in der Gärungszeit der dreißiger und vierziger Jahre veröffentlicht ward. Die satirische Geißel Heines traf nach allen Seiten, und der Dichter verriet, daß er für nichts ein Gemütsinteresse bewahrt habe, nach keiner Seite eine Hoffnung hege und nur in der Beschimpfung seiner wirklichen und vermeinten Gegner eine Art von Befriedigung finde. Daß viele seiner Hohnworte wunde Stellen trafen, daß nicht alle seiner Karikaturen willkürliche Fratzen, sondern manche nur verzerrte Züge leidiger

Wirklichkeit sind, blieb trotz alledem unbestreitbar und rechtfertigte einigermaßen den Enthusiasmus, mit dem in gewissen Kreisen das boshafte poetische Pasquill aufgenommen ward. Minder bitter verletzend und von einem Hauch guter Laune durchweht war das Gedicht „Atta Troll, ein Sommernachtstraum" (erster Druck in der „Zeitung für die elegante Welt" 1843; selbständig, Hamburg 1847), welches Heine selbst als das „letzte freie Waldlied der Romantik" bezeichnete, und in welchem der Dichter die talentlose Charaktertüchtigkeit, mit welcher der politische Radikalismus in die Arena der Zeitkämpfe trat, sieghaft verspottete.

In den prosaischen Werken des Dichters liefen eine Anzahl poetischer Anläufe und fragmentarischer Poesien mit unter. Der Band „Novellistische Fragmente", welchen Strodtmann in den „Sämtlichen Werken" Heines zusammenstellte, enthielt Arbeiten, die früher durch die „Reisebilder" dem Publikum vermittelt worden waren. Als die bedeutendste derselben muß das Romanfragment „Der Rabbi von Bacharach" hervorgehoben werden, welches eins der entschiedensten Zeugnisse dafür ist, daß Heine bei andrer Sinnesrichtung und unter dem Einfluß andrer Zeitverhältnisse die Kraft zu umfangreichern epischen Schöpfungen nicht gefehlt haben würde. Selbst ein dem Dichter so wenig günstiger Beurteiler wie Gödeke räumt ein, daß „diese Arbeit unter allem, was Heine versucht hat, das Gediegenste zu werden versprach. Sind auch die einzelnen Züge in dem Erhaltenen meistens aus der Gegenwart hergenommen, nimmt auch die Satire auf das Treiben der Frankfurter Judengasse einen großen Raum ein, so ist die Erzählung doch ruhig und bedächtig mit dem Charakter der mittelalterlichen Zeit in Einklang gebracht, die Grundlegung der Motive geschickt und ungesucht bewerkstelligt, die Darstellung einfach, fest und anschaulich gehalten, zugleich der Haß gegen die Verfolger unter den Christen energisch in Thaten derselben versinnlicht und wohlbegründet, auch sind die Charaktere inhaltreich und entwickelungsfähig angelegt." („Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung", Bd. 3, S. 449.) Gödeke hätte hinzufügen dürfen, daß „Der Rabbi von Bacharach" außerdem allen buntfarbigen Glanz des Heineschen Kolorits, allen Zauber seiner lyrischen Stimmung aufweist. Viel fragmentarischer und unerquicklicher erscheint schon die Skizze „Florentinische Nächte". Mit den „Memoiren

des Herrn von Schnabelewopski" treten wir vollends wieder auf den Boden des Heineschen Witzes und Spottes, der die Lachmuskeln in Bewegung setzt, ohne jemals den versöhnenden Eindruck des echten Humors zu hinterlassen.

Dieser Witz und Spott, das Talent, die Zeitverhältnisse in ganzen Reihen von Anspielungen und gelegentlichen Ausfällen zur Sprache zu bringen und dem Groll der verschiedensten Gesellschaftskreise gegen die bestehenden Zustände Ausdruck zu geben, die Keckheit, mit charakterisierenden Schlagwörtern oder mit der Einmischung von Privatklatsch in die Besprechung öffentlicher Dinge den schlechtesten Instinkten der Halbbildung zu schmeicheln, dazu gelegentlich die ganze Zuversicht des jugendlichen Liberalismus, die vom Heiligen Geiste der Zeit eine neue Erde und eine neue Menschheit erwartete, erfüllen die sämtlichen übrigen „Reisebilder" (2. bis 4. Teil, erster Druck, Hamburg 1829—31). Das Buch „Le Grand" mit seiner herausfordernden Verherrlichung des französischen Imperators, seiner Verhöhnung der Freiheitskriege, der burschenschaftlichen Tendenzen und aller deutschen Anschauung, die „Reise von München nach Genua", „Die Bäder von Lucca" und die „Englischen Fragmente" waren es, welche die fragmentarische Litteratur in Aufnahme und Schwung brachten, welche das Publikum an die Methode gewöhnten, die ernstesten Dinge mit ein paar guten oder schlechten Witzen zu erledigen oder vielmehr für erledigt auszugeben. Keine Vorzüge des Stils, einzelner farbenreicher Bilder, selbst keine geistreichen Darlegungen wirklich gemachter Beobachtungen konnten diese Manier der Heineschen Prosa rechtfertigen, welche aus einer bewußten Unreife hervorging und auf die unbewußte Unreife wirkte. Der Kampf der Zeit, in dem er sich rühmte, so „schöne Wunden" davonzutragen, kümmerte Heine nur insoweit, als alle seine besondern und eigentümlichen Gaben nur im Dienste der Opposition Verwendung finden konnten. Er, der schon als Fünfundzwanzigjähriger alle schönen und edlen Gefühle, welche tiefer reichten, als „Gemütskehricht" bezeichnete, gab einen höchst unzuverlässigen Vorkämpfer für politische, soziale und ästhetische Ideen ab, die ihn nur flüchtig gestreift, aber kaum jemals Leben in ihm gewonnen hatten. Gewiß und klar ist in den Ideen Heines nichts als der entschiedene und zuzeiten wilde Haß gegen alles beschränkte Deutschtum und seine Vertreter.

Alles dies erwiesen die in rascher Folge erscheinenden, großenteils aus seinen journalistischen Korrespondenzen kompilierten und nur hier und da mit einer größern Abhandlung ausgestatteten Bücher: „Französische Zustände“ (Hamburg 1833), „Zur Geschichte der neuern schönen Litteratur in Deutschland“ (Paris 1833), eine geistreich-flüchtige, aber mit feinen Bemerkungen über die Romantiker, in denen Heine gleichsam den Rest seiner Pietät verausgabte, ausgestattete Schrift. Wunderlich zusammengesetzt erwiesen sich die Bände, welche „Der Salon“ (Hamburg 1834—37) betitelt wurden. Die Besprechung der großen Pariser Gemäldeausstellung und die daran geknüpften Betrachtungen über die französischen Maler gaben den Anlaß zum Titel, der weitere Inhalt mit den Abhandlungen: „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“, „Elementargeister“, den schon oben charakterisierten „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ erwies nur, wie sicher Heine der Macht seines Stils vertrauen durfte. Gleichviel, was er besprach, welche Erscheinungen mehr den Vorwand als die Themata seiner Plaudereien abgaben, es waren die Abschweifungen, die eingestreuten Bemerkungen, die Ausfälle gegen Persönlichkeiten, die gelegentlichen Enthüllungen aus Gebieten, die bis dahin nicht litteraturfähig gewesen waren, die Anspielungen im Sinn der Opposition, die versteckten Bezüge, mit denen der Schriftsteller der Zensur ein Schnippchen schlug, welche begierig erwartet und unter allen Titeln willkommen geheißen wurden. Hieran schlossen sich die gegen bestimmte Persönlichkeiten und Persönlichkeitsgruppen gerichteten Schriften: „Über den Denunzianten“ (Hamburg 1837), ein heftiger und nicht völlig unberechtigter Angriff auf Wolfgang Menzel; „Der Schwabenspiegel“ (im „Jahrbuch der Litteratur“ für 1839; vollständiger in Heines „Vermischten Schriften“), die giftigste Verhöhnung der schwäbischen Dichterschule, eine Verhöhnung, die Heine in Prosa und Versen unabläßig und bis zum Ekel wiederholte; endlich „Heinrich Heine über Ludwig Börne“ (Hamburg 1840), ein Pamphlet, in welchem der liberale Philister, dem Heine und Börne eine „zeitgemäße“ Einheit gewesen waren, plötzlich mit Schrecken die gehässige Porträtierung oder vielmehr Karikierung des einen durch den andern erlebte. Welchen Anteil persönlicher Klatsch und Skandal, Mißverhältnisse des Lebens im Exil, welchen der

unausgleichbare Gegensatz der Börneschen und Heineschen Natur an der gehässigen Schrift gehabt haben mochten, das Ganze erwies, wie verächtlich und unwürdig die ganze Art und Weise bleibt, vor dem Publikum die persönlichsten Angelegenheiten zu erörtern, und zu welchen Spekulationen auf die schlechtesten und verächtlichsten Seiten des Publikums das junge Deutschland die Litteratur herabwürdigte.

Etwas erfreulicher stellte sich eine Gruppe gleichzeitiger und späterer Prosaschriften Heines dar: „Shakespeares Mädchen und Frauen mit Erläuterungen" (Leipzig 1839), die Capriccios: „Der Doktor Faust, ein Tanzpoem nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst" (Hamburg 1854) und „Die verbannten Götter" (Berlin 1853), welche zuerst französisch geschrieben waren (wie es denn Heines Ehrgeiz seit 1832 blieb, in die Reihe auch der französischen Originalschriftsteller zu treten), endlich die unter dem Gesamttitel: „Lutezia" (Hamburg 1854) gesammelten Berichte über französische Politik, Kunst und Volksleben. Sie alle gewährten keine neuen Eindrücke von der Art und Natur des Schriftstellers, selbst die panegyrische Kritik konnte höchstens die alten Vorzüge und die alten bedenklichen Momente in ihnen wiederfinden. Der souveräne Witz und die mit ihm unzertrennlich verbundene persönliche Bosheit blieben immer die beste Würze dieser in den Stoffen grundverschiedenen, in der Vortragsweise sich gleichbleibenden Darbietungen. Sicher geht man zu weit, wenn man diese Schriften, nachdem der erste Enthusiasmus erreicht war, geistlos und ideenarm gescholten hat. Daß die Wahrheit meist dem Witz geopfert wurde, daß die Stichwörter vielfach an die Stelle der Gedanken traten, daß Heine mit der in tausend Variationen wiederholten Behauptung, alle Sittlichkeit sei Geistesträgheit und Beschränktheit, im Grund nur eine Selbstverteidigung gegeben hat, wird keine Lobrede widerlegen können. Aber daß dieser „Verwesungsprozeß der deutschen Romantik", wie Vischer sich ausdrückt, an gewissen Stellen günstig gewirkt, manchen hochmütigen, hohlen Dünkel zu Boden geschlagen, manche schale Sentimentalität, die sich für Empfindung ausgab, vernichtet, die behaglich im Besitz Schwelgenden etwas aufgeschreckt und vielleicht da und dort ein Pflichtbewußtsein geweckt hat, sollte darum niemals in Abrede gestellt werden. Die geistige Stickluft, welche sich auf vielen Punkten gesammelt hatte, wurde durch die Rücksichtslosigkeit des Heineschen Auf-

tretens zerstreut; was Heine selbst nicht positiv zu schaffen vermochte, weil ihm Ernst und Liebe in ungewöhnlichem Maß mangelten, vermochten andre, denen er gewisse Vorbedingungen dazu bereitet hatte, zu erreichen. Von ihm aber wird dann freilich immer gelten, daß der Zauber des Talents, ja der Genialität mit leidigen Eigenschaften und Schicksalen gepaart sein kann, welche die Dankbarkeit, die ein Volk seinen unsterblichen Dichtern schuldet, beträchtlich herabmindern müssen. Die Nachwelt wird die Lieder Heines nicht vergessen, aber schwerlich mit freudiger Hingabe und Bewunderung der Persönlichkeit des Dichters gedenken können.

Hundertdreiundsiebzigstes Kapitel.

Karl Gutzkow.

Unter den jungen Vorkämpfern der neuen litterarischen Schule zeichnete sich bald nach 1830 ein Schriftsteller aus, welcher mit vollem Enthusiasmus die Wendung der Litteratur zur Politik und zur unmittelbaren Einwirkung auf die öffentlichen Zustände vertrat, dabei eine ungewöhnliche Energie an den Tag legte und sich von seinen litterarischen Genossen nicht nur durch eine größere Tiefe und Vielseitigkeit der Bildung, sondern vor allem durch den strengen, fast scharfen und herben Ernst unterschied, mit dem er seine Prinzipien zum Sieg zu führen trachtete. Die proteische Natur dieses Talents leuchtete schon aus den wesentlich kritisch-publizistischen Anfängen desselben hervor, sie sollte sich in den poetischen und halbpoetischen Produktionen offenbaren, zu denen er nach wenigen Jahren überging, und im Verlauf eines langen, unendlich thätigen Schriftstellerlebens zu einer der eigentümlichsten Gesamterscheinungen führen, welche die deutsche Litteratur aufzuweisen hat. In der geistigen Entwickelung Gutzkows trat zu Tage, was freilich der Verlauf aller Litteraturgeschichte erweist, daß eine wirkliche Kraft auch von der bedenklichsten geistigen Richtung und der irrigsten Theorie nicht völlig zerstört werden kann, daß aber auch die stärkste und trotzigste Kraft die Wirkung einer unkünstlerischen Zeit und falscher Tendenzen niemals völlig besiegt.

Karl Gutzkow, geboren am 17. März 1811 zu Berlin in beschränkten Jugendverhältnissen, die er selbst in dem Buch „Aus der Knabenzeit" anziehend geschildert hat, besuchte das Friedrichswerdersche Gymnasium daselbst und studierte von 1828 an auf der Universität seiner Vaterstadt Philosophie und Philologie. Die französische Julirevolution und die ihr folgende politische Gärung in ganz Mittel- und Südeuropa ergriffen ihn mit

leidenschaftlicher Gewalt, und er entschloß sich, obschon er als Philolog bereits Auszeichnungen gewonnen hatte und unmittelbar vor dem Gymnasiallehrerexamen stand, von jedem Amt absehend, lediglich der Litteratur zu leben. So begann schon 1831 ein unruhiges Wanderdasein, welches ihn zunächst nach Stuttgart, noch einmal nach Berlin zurück, nach Heidelberg und München führte, wo er historische, staatswissenschaftliche und juristische Studien betrieb, ohne darum seine Feder rasten zu lassen. Seit 1834 faßte er in Frankfurt a. M. festen Fuß, verheiratete sich daselbst und siedelte, nachdem er eine Zeitschrift: „Der Telegraph von und für Deutschland", begründet, 1838 nach Hamburg über, hier behielt er bis zum großen Brand von 1842 seinen Wohnsitz und verlegte denselben dann abermals nach Frankfurt. Von dort ward er 1846 als Dramaturg an das Hoftheater zu Dresden berufen. Auch nachdem seine offizielle Stellung durch die Maiereignisse von 1849 ihr Ende erreicht hatte, verblieb er in Dresden bis 1861, es war die glücklichste Zeit seines Daseins. Im letztgenannten Jahr siedelte er als Generalsekretär der von ihm wesentlich mitbegründeten Schiller-Stiftung nach Weimar über, geriet in Zerwürfnisse mit dem Verwaltungsrat, die eine verhängnisvolle Wirkung auf seine geistigen und gemütlichen Zustände ausübten, und versuchte im Februar 1865 in Friedberg Hand an sein Leben zu legen. Gerettet und nach einem längern Aufenthalt in der Privatheilanstalt Gilgenberg bei Baireuth für völlig genesen erachtet, nahm Gutzkow seine litterarische Thätigkeit wieder auf, freilich nicht, ohne daß die Nachwirkungen der in sein Leben getretenen Katastrophe in fast allen seinen spätern Arbeiten sichtbar geworden wären. Er wohnte mit seiner Familie zunächst in Kesselstadt bei Hanau, machte dann einen Versuch, sich in seiner Vaterstadt Berlin wieder einzuleben, ließ sich 1874 in der Nähe von Heidelberg und 1875 in Heidelberg selbst nieder. 1877 wendete er sich abermals nach Frankfurt, wo er am 16. Dezember 1878 starb.

Eine Ausgabe seiner „Gesammelten Werke" (erste Zusammenstellung: „Gesammelte Schriften", Frankfurt 1845; neuere, gleichfalls unvollständige Ausgabe, Jena 1873 u. f.) hatte Gutzkows letzte Lebensarbeit gebildet, und in dem Bemühen, die Kontinuität seiner Entwickelung aufzuweisen, kehrte er in zahlreichen Vorreden, Nachworten und Schutzschriften das politisch-publizistische Element seines Wesens mehr als billig und

seine besten Leistungen gleichsam ignorierend hervor. Die Grundanschauung Gutzkows, auf die er nach allen eignen produktiven und, wenn man will, selbst naiven Leistungen unablässig wieder zurückkam, war der reinen Darstellung durchaus ungünstig, ja feindlich. Seine Natur forderte die Beteiligung an den Kämpfen der Zeit und zwar außerhalb der Schranken, die dem Dichter für solche Beteiligung aufgethan, aber auch gesetzt sind. Zu der allgemeinen Zeitstimmung, der sich alle Schriftsteller des jungen Deutschland rückhaltlos hingaben, gesellten sich bei Gutzkow ein zugleich streitbares und grübelndes Naturell, ein mächtiger Drang des Widerspruchs, eine ewig rege Skepsis, die in den öffentlichen wie in den litterarischen Zuständen tausend Anhaltspunkte und Aufgaben fand, und eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Seite seiner Begabung, welche ihn zu den vorhandenen, aber nach seiner Meinung abgelebten poetischen Formen hinwies.

In den „Rückblicken auf mein Leben" (Berlin 1875) bezeichnete Gutzkow selbst die Teilnahme an den liberalen Bestrebungen der Zeit als den Mittelpunkt seiner Lebensarbeit, als das treibende und herrschende Motiv seiner gesamten Entwickelung. „Herzblut? Mein mächtig mich fortreißendes Herzblut kannte ich vollkommen, es wallte und wogte bei jeder Gelegenheit, wo die Ideen der neuen Zeit im Spiele waren. Hatte ich aber einen nur darstellenden Zweck, eine künstlerische Absicht, so dämmte ich die Wallungen des Herzens zurück, legte seinem mächtigen Pulsschlag Mäßigung auf."

Gutzkow glaubte sich für die Gleichgültigkeit, die er gegen Natur und Wahrheit so oft an den Tag legte, auf jenes Wort berufen zu können, das Goethe 1827 zu Eckermann sprach: „Was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja, es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntnis geben; aber der eigentliche Gewinn für unsre höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging." Nur daß sich bei einer Naturanlage wie Gutzkows das Ideale öfter aus dem Kopf als aus dem Herzen ergab, womit nicht gesagt sein soll, er habe der Wärme und des Gemüts überhaupt entbehrt. Er hatte unzweifelhaft recht, wenn er sich gelegentlich als einen „latenten Lyriker" bezeichnete; wenigstens war das lyrische Element in ihm viel stärker, als seine Gegner sehen wollten, und ein gewisser elegischer Grundzug kehrt nicht nur als Ausdruck

einer innersten Stimmung des Schriftstellers in mehr als einer seiner Gestalten wieder, sondern beherrscht vielfach auch die Reflexionen, mit denen Gutzkow seine poetischen Werke erzählender Natur in bedenklicher Weise durchsetzt. Sein Mißgeschick wollte es, daß eine scharfe Nüchternheit, eine mehr grämelnde als bittere Beurteilung der Dinge und eine ironische Skepsis bei ihm so dicht neben den lyrischen Stimmungen lagen, daß es begreiflich erschien, wenn die letztern von den oberflächlich Genießenden und Urteilenden gar nicht empfunden wurden. Die dabei unvermeidliche Verkennung expreßte ihm dann den schmerzlichen Ausruf: „Oft kommen im gewöhnlichen Leben und in der Kritik Fälle vor, wo man glauben möchte, man sähe das Genie nur da, wo zufällig mit dem Talent ein heißblütiges, sanguinisches Temperament verbunden ist". Dieses Temperament fehlte Gutzkow durchaus; eine eigenartige, in dieser Stärke bei kaum einem zweiten Schriftsteller wiederkehrende Abneigung gegen alle starken und ungemischten Gefühle, gegen alle nicht zufälligen, sondern aus menschlichen Willensakten hervorgehenden Thatsachen bedrohte seine Schöpfungen und Kombinationen fortwährend mit der Auflösung und führte naturgemäß zu der Beschuldigung, daß der Schriftsteller sich an keine Erscheinung warm hingeben, nicht lieben und nicht hassen könne. Gleichwohl ist es gewiß, daß der Schriftsteller mit all diesen bedenklichen Eigentümlichkeiten eine ernste Auffassung seines litterarischen Berufs und eine gewaltige Überzeugung von der Macht der Litteratur verband. Er sprach derselben eine entscheidende Mitwirkung bei der Umgestaltung der Bildung und der öffentlichen Verhältnisse zu, welche sich seit den dreißiger Jahren vollzog und zu vollziehen schien. Er traute ihr die Kraft zu (wenn sie sich nur recht voll vertrauend und alle falschen Traditionen beiseite setzend der Zeitströmung überlasse), aus sich heraus, ohne allen Bezug zur Wirklichkeit neues Leben zu erzeugen. Nichts Charakteristischeres in diesem Betracht als jene Tagebuchaufzeichnungen Immermanns vom Herbst 1838, die in dem von Putlitz redigierten Buch „Karl Immermann, sein Leben, seine Werke" (Berlin 1870) mitgeteilt wurden. Immermann suchte Gutzkow in Hamburg auf und hatte mehrere ernste Unterredungen mit ihm, bei denen der Widerspruch des Immermannschen Realismus und der Gutzkowschen Anschauungen entscheidend hervortrat. Immermann sagte:

„Die Litteratur und Poesie erzeugen die Zustände nicht, sondern sie gehen aus denselben hervor". Gutzkow aber „hielt dafür, daß eine Umbildung oder vielmehr Belebung der zartesten Nerven des sozialen Organismus von großen Dichterwerken ausgehen müsse. Die Phantasie der Menschen müsse durch zeitgemäße Bilder und Töne erst aus dem Schlummer erweckt werden, dann werde von selbst eine Erweichung der in Stockung geratenen Organe folgen." Die Ausgleichung und Versöhnung solcher Gegensätze wäre an sich nicht schwer gewesen. Gutzkow hatte die ganze Geschichte der poetischen Litteratur für sich, wenn er annahm, daß das, was in der einen Generation Empfindung der am stärksten Fühlenden, Bildung der Freiesten ist, in der nächsten auf größere Kreise übergehe. Allein die unerläßliche Vorbedingung solcher Wirkung des Dichters auf das Leben bleibt die innige Verbindung eines poetischen, empfindenden und gestaltenden (nicht reflektierenden) Idealismus mit der Natur, die Wärme und Leidenschaft der Hingebung an die Welt, die er fortreißen und erheben will, und darum geht diese Wirkung immer nur von den Werken aus, welche energisch gestalten, energisch widerspiegeln und darstellen oder das innerste Geheimnis einer poetisch gestimmten Seele in schwungvollen Formen aussprechen. „Verlangt ihr im Bereich der Dichtkunst", wandte Gutzkow ein, „immer nur Wahrheit und Natur, so werdet ihr zuletzt die Phantasie vertrieben haben." Doch unter Phantasie verstand er selten jene Macht der Einbildungskraft, jene intuitive Konzentrationsgabe, jenes tiefe Erkennen der verborgenen seelischen Antriebe äußern Geschehens, jene Kraft der Erfindung, die zuletzt immer Leben offenbaren, unter Phantasie nicht einmal die Lust an Gebilden, welche der wirklichen eine erträumte symbolische Welt gegenüberstellt, sondern meist Reflexionen, „Träume von Glauben, Wissen, Denken und Fühlen", tastende Fragen, auf die keine Antwort erwartet ward, Spiele mit unausgereiften Gedanken, die der Schriftsteller selbst als Präludien zur großen Symphonie des Jahrhunderts angesehen wissen wollte.

Daß diese Eigentümlichkeit Gutzkows, von der träumerisch-zweifelnden Naturanlage abgesehen, mit den fortwährenden Bezügen der Thätigkeit des Schriftstellers auf die Zeitstimmung zusammenhing, daß die Gewohnheit des Publizisten, zwischen die Zeilen Unausgesprochenes zu denken, Andeutungen zu geben, wo eine deutliche Darlegung nicht geduldet worden wäre, ihm

verhängnisvoll ward als er sich endlich zur eigentlichen Poesie durchrang, lag in der Natur der Sache.

Die Gesamtbedeutung Gutzkows darf allerdings nicht in Abrede gestellt werden, weil die Gewöhnungen des träumenden Grüblers sowohl als Oppositionsschriftstellers mit den poetisch-künstlerischen Aufgaben, die er sich selbst in der Mitte seines Lebens setzte, in mannigfachem Widerspruch standen. Denn bei aller Neigung, „die Geschichte und den Autor als zwei getrennte Begriffe“ anzusehen und sich „wie ein aus den Kulissen heraussprechender, seine Acteurs mitunter ohrfeigender Puppenspieler“ zu gebärden, zeigten sich, nachdem sich Gutzkow einmal auf eine anfänglich vernachlässigte und mißachtete Kraft besonnen hatte, große Verdienste, glückliches Gelingen keineswegs schlechthin ausgeschlossen. Da er vielen seiner Gestalten Lebensvoraussetzungen und Lebensstellungen verlieh, in denen die Bildungselemente, der Anteil der Reflexion am Dasein, vollberechtigt sind und Bedeutung haben, da seiner sinnenden Betrachtung wahrhaft poetische Momente entsprießen, so darf man selbst von einer poetischen Subjektivität Gutzkows sprechen. Wer die wunderbar gedämpften elegischen Töne vernimmt, welche durch die ersten Akte des „Uriel Acosta“ hindurchklingen, oder sich von der Lebensstimmung einer Gestalt wie derjenigen des Dechanten von St. Zeno in Kocher am Fall ergreifen läßt, für den ist es nicht möglich, der Auffassung zuzustimmen, welche in Gutzkows produktiven Anläufen schlechthin nur Berechnung, Findigkeit oder verschwommene Geistreichigkeit erkennen wollte.

Die Vorzüge, die man dem poetischen Schriftsteller Gutzkow zusprechen muß, machte er allerdings erst ein Jahrzehnt nach seinem frühsten Auftreten geltend, und sie traten erst in der Mitte seiner litterarischen Laufbahn in ihre Reife. Um die Zeit der Julirevolution gehörte er zu den Heißspornen der neuen Prosa. Die belletristischen oder halbbelletristischen Formen wurden lediglich beibehalten, weil Leser und Schriftsteller an keine andern gewöhnt waren, und weil die Zensur in diesen Formen leichter getäuscht und überwunden werden konnte. Doch ist es nur gerecht, daran zu erinnern, daß Gutzkow, obschon er während seiner ersten Schriftstellerjahre durchaus diesen Zwitterformen huldigte, unter den jungen Autoren immerhin einer der ersten war, welcher von da an, wo er sich in Novelle und Drama der rein poetischen Form zu bemächtigen strebte, sich

auch zur reinen Publizistik durcharbeitete. Eine Reihe politischer Aufsätze und Flugschriften ragte in ihrer scharfen Bestimmtheit, in ihrer Kenntnis der Thatsachen und Menschen bedeutend über die schillernden, spielenden und übermütig frondierenden novellistisch-politischen Skizzen und Bilder andrer damals als geistreich getaufter Autoren hinaus. Großen Dank verdiente er sich als Publizist bei alledem nicht. Die veränderten Anschauungen schon der vierziger Jahre begehrten eine größere Bestimmtheit der Ziele, der Kampfmittel, als Gutzkow (damals vorzugsweise als Dramatiker thätig) aufwenden wollte. Er hielt auch später an den Stimmungen der dreißiger Jahre fest und wurde durch die 1850 eintretenden politischen Rückschläge darin um so mehr bestärkt, als wiederum eine Zeit kam, in welcher seine eigentümliche Art der Opposition galt und willkommen war. So stand er zu den eigentlichen Politikern so gut in einem Gegensatz als zu den spezifischen Poeten, welche an der Mischung von reiner Darstellung und tendenziösen Beigaben kein Wohlgefallen fanden. Am unverständlichsten erscheinen der Gegenwart seine frühsten Schriften. Die Zustände, aus denen diese Schriften erwachsen waren, gerieten rasch in Vergessenheit. Man vermochte sich schwer vorzustellen, daß es je ein Publikum gegeben, dem die Erfindungen und Gestalten eines Schriftstellers in der Hauptsache ganz gleichgültig, die Anspielungen auf Tagesvorgänge und die versteckten politischen Andeutungen eine Notwendigkeit und ein wirklicher Geistesgenuß gewesen waren. Gutzkow betonte in spätern Jahren wiederholt, ja unablässig, daß man ihm nicht als rein persönliche Neigung und subjektive Willkür auslegen dürfe, was als eine Richtung von besonderm Verdienst betrachtet worden sei. Die Billigkeit darf sich nicht so weit erstrecken, den Weg, den die junge Litteratur nach der Julirevolution einschlug, als einen unvermeidlichen und notwendigen zu betrachten. Aber wissen und würdigen muß man, welche Stimmen auf diesen Weg lockten und drängten, und welche allgemeinen Verhältnisse selbst eine scharfblickende und zweifelnde Natur, wie diejenige Gutzkows war, eine Zeitlang auf demselben erhalten konnten.

Die ältesten Schriften Gutzkows waren nun in der That solche, in denen die belletristische Form kaum mehr als eine Maske oder ein Vorwand für die völlig kunstlose Besprechung von Tagesangelegenheiten oder die Darlegung von Reflexionen

gelten durfte, die eine neue Welt- und Gesellschaftsordnung vorbereiten sollten. Hierher gehören die „Briefe eines Narren an eine Närrin“ (Hamburg 1832), hierher der Halb- oder Viertelsroman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ (Stuttgart 1833), eine Arbeit, an welcher die Phantasie so gut wie keinen Anteil hatte, während der Reichtum des Autors an neuen Einfällen, Zweifeln, sinnigen Bezügen und interessanten Verknüpfungen dem Buch ein gewisses Interesse verleiht, bei welchem freilich das Bedürfnis nach Erfindung, Gestaltung und poetischer Stimmug völlig unbefriedigt blieb. Die Parallelen der tibetanischen Theokratie mit der von Gutzkow bekämpften europäischen Hierarchie, die vieldeutigen an die Polyandrie der Tibetaner geknüpften Erörterungen über die Umgestaltung der geschlechtlichen Verhältnisse, die bizarren Landschafts- und Sittenschilderungen, die wie zur Abwechselung zwischen die modernen Reflexionen eingestreut sind, genügten der Forderung eines Teils der damaligen Lesewelt, Neues um jeden Preis zu finden. Als den Grundgedanken des wunderlichen Werks bezeichnete Gutzkow, daß er „die Inkarnation eines Gottes in einen Menschen und zwar mit dem dialektischen Zweck dargestellt habe, daß der Gott durch den Menschen überwunden und die falsche Göttlichkeit, die sich als Gottheit feiern läßt, durch die wahre Göttlichkeit des Menschen erkannt wird“. Die Beziehungen auf näher als die tibetanischen liegende Anschauungen ergaben sich von selbst. Vorwiegend kritisch beobachtend, schildernd, räsonierend und reflektierend trat Gutzkow auch in der ersten Sammlung sogenannter „Novellen“ (Hamburg 1834) auf, in welchen er alle erdenklichen Reflexionen, philosophischen und politischen Streifzüge anstellte, während er sich anderseits nicht versagte, in seine Sammlungen: „Öffentliche Charaktere“ (ebendas. 1835) und „Soireen“ (Frankfurt a. M. 1835) novellistische Genrebilder und prosaisch-lyrische Stimmungen einzuflechten. Seine merkwürdig phantastische „Vorrede zu Schleiermachers Briefen über Schlegels Lucinde“ (Hamburg 1835) konnte freilich den Nachweis führen, daß die „Emanzipation des Fleisches“ schon vor den Jungdeutschen von den ersten Romantikern verfochten worden war, vermochte aber für diese moderne Idee ebensowenig zu erwärmen, als dies seinerzeit die „Lucinde“ gethan hatte. Die produktiven Anläufe, welche er in dem Capriccio „Hamlet in Wittenberg“, in der Tragödie „Nero“ (Stuttgart 1835) und

in dem Roman „Wally, die Zweiflerin" (Mannheim 1835; neue Ausgabe als „Vergangene Tage", Frankfurt a. M. 1853) unternahm, erwiesen wohl, daß poetische Keime und Triebe in ihm vorhanden waren, befreiten ihn aber noch keineswegs von der Herrschaft der außerpoetischen Interessen und Gedankengänge. Auch in der vielberufenen, durch Wolfgang Menzels Angriffe und die nachfolgenden Maßregeln des Bundestags gegen das junge Deutschland zu unverdienter Berühmtheit gediehenen „Wally" handelte es sich im Grund genommen wieder nur um eine durchaus doktrinäre Fechterstellung gegen den Offenbarungsglauben, die diesmal mit einer beinahe schülerhaften Apotheose der freien und schönen Sinnlichkeit verknüpft wurde, so daß man Gottschall nicht unrecht geben kann, wenn er die „Wally" ein „schüchternes Enkelkind der Großmutter Lucinde" nennt (R. v. Gottschall, „Die deutsche Nationallitteratur im neunzehnten Jahrhundert", Bd. 2, S. 83). Und obschon die infolge der „Wally" hereinbrechende Katastrophe Gutzkow zu ernster Selbstkritik trieb, eine gewisse Frivolität fortan aus seinen Büchern verschwand, eine entschiedene Vertiefung in seine Probleme und Aufgaben sich geltend machte, so zeigte ihn auch das nächstfolgende Lustrum von der Anschauung beseelt, mit der er seine litterarische Laufbahn begonnen hatte. Litteratur war ihm noch immer nur „Abspiegelung der Zeitgenossen in den Lagen, in denen sie sich befinden, Einmischung in ihre Debatten, Frage und Antwort in Sachen des allgemeinen Nachdenkens und der praktischen Philosophie". Die Mehrzahl der Schriften zwischen 1835 und 1840 verzichtet auf die poetische Form und den Schein derselben. So die Sammlungen von Kritiken und Aufsätzen, die er in den „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Litteratur" (Stuttgart 1836) und in „Götter, Helden und Don Quixote" (Hamburg 1838) veranstaltete. So der im Mannheimer Gefängnis geschriebene Beitrag „Zur Philosophie der Geschichte", ein merkwürdiges Sammelsurium von Bemerkungen, Rückblicken und Weissagungen, Lesefrüchten und Reflexionen, mit welchem Gutzkow in Opposition gegen die Hegelsche Geschichtsphilosophie zu treten meinte, ohne mit diesen flüchtigern Aufzeichnungen irgendwie tiefern Eindruck erzielen zu können. So die bei weitem wertvollere Schrift „Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte" (Berlin 1836), in welcher sich das junge Deutschland besann, daß man bei der

Übereinstimmung mit Menzels blindem und barbarischem Goethehaß gleichsam gegen das eigne Fleisch gewütet habe. So das beste Buch Gutzkows aus dieser Zeit, die (infolge des bundestäglichen Verbots) unter Bulwers Namen erschienenen „Zeitgenossen, ihre Tendenzen, ihre Schicksale, ihre großen Charaktere“ (Stuttgart 1837; spätere Ausgaben unter dem Titel: „Säkularbilder“). Ein Ton fester Männlichkeit und doch ernster Besinnung, eine vielseitige Bildung, psychologische Feinheit und seltenes Verständnis für den innern Zusammenhang der mannigfaltigsten Zeiterscheinungen zeichneten diese „Säkularbilder“ aus. Als reiner Publizist und in der Hauptsache frei von belletristischen Neigungen und Stileigentümlichkeiten trat der Autor in der durch die Kölner Wirren veranlaßten, Joseph Görres angreifenden Flugschrift „Die rote Mütze und die Kapuze“ (Hamburg 1838) und dem ungefähr gleichzeitig geschriebenen „Leben Börnes“ (ebendas. 1840) hervor.

Gleichwohl war Gutzkow weit davon entfernt, auf die poetische Thätigkeit zu verzichten, und empfand eben jetzt den Drang, sich aus den Zwitterdarstellungen seiner ersten Periode herauszuarbeiten. Der Zeit des Übergangs gehören die Romane: „Seraphine“ (Hamburg 1838) und „Blasedow und seine Söhne“ (Stuttgart 1838—39) an. Der erstere versuchte subjektive Erlebnisse und Empfindungen wiederzugeben, ohne eine überzeugende künstlerische Form für dieselben gewinnen zu können; der zweite war ein erneuter Versuch, in Anknüpfung an die humoristischen Romane Swifts, Voltaires und andrer zu einer satirischen Zeit- und Sittenschilderung zu gelangen. Die Hauptttendenz dieser Satire richtete sich gegen pädagogische Irrtümer, mit denen Gutzkow zeit seines Lebens und noch in einem seiner Spätlingsromane in Fehde lag. Im übrigen entbehrten auch diese Lebensbilder jener frischen Unmittelbarkeit, jener Wärme, welche den Satiriker in den Humoristen wandelt. Das Trauerspiel „König Saul“ (Hamburg 1839) war ein entschiedener Schritt auf dem Weg zum bühnengerechten Drama und hatte das Lob einer verhältnismäßig objektiven Gestaltung des Stoffs zu beanspruchen, in welchem den Verfasser natürlich vor allen Motiven der Konflikt des Königtums mit dem Priestertum angezogen hatte.

Gegen Ausgang der dreißiger Jahre begann mit der Abfassung und der erfolgreichen Aufführung der Tragödie „Richard Savage“ für Gutzkow die dramatische Periode im engern Sinn.

Auch von der Bühne herab gedachte der Schriftsteller im Geist seiner modernen Tendenzen zu wirken und die Zeitbewegung fördern zu helfen. Allein der bloße Versuch, das Theater für diese Tendenzen zu gewinnen, nötigte zu einer innern Konzentration, zu einer Hingabe an die erwählten Stoffe und wenn nicht an die Gestalten, so doch an die Rollen der Dramen, welche immerhin einen Fortschritt zur wirklichen Lebensdarstellung herbeiführten. Bei den tendenziösen Neigungen Gutzkows versuchte er sich zunächst im bürgerlichen Schauspiel, welches die natürliche Brücke von der seitherigen Thätigkeit zur poetischen Produktion im engern und eigentlichen Sinn bildete. Von hier ging er zum historischen Drama im strengern Stil und zum Lustspiel über, dem er durch Aufnahme eines farbenreichen historischen Hintergrunds, historischer Gestalten einen neuen Reiz zu geben trachtete, und in welchem er sein Vorbild Scribe rasch hinter sich ließ. Auch die dramatischen Dichtungen Gutzkows wurden von der leidenschaftlichen Teilnahme an den Ereignissen und Gärungen der Zeit derart beseelt, daß sie von 1839 bis in die fünfziger Jahre hinein einen Spiegel der eben vorherrschenden Tagesereignisse und Tagesstimmungen bilden. Immerhin trat von vornherein die Teilnahme an den bleibenden und ewig wiederkehrenden Erscheinungen des Lebens hinzu, und der Dichter war einigemal so glücklich, nicht nur von den vorübergehenden Kampfregungen des Augenblicks, sondern von jenen großen, in jeder Zeit sich erneuernden Kämpfen bewegt zu werden, die in immer neuer poetischer Gestaltung immer neu ergreifen müssen. Seine dramatischen Dichtungen waren ungleich, aber das große Verdienst hatten sie alle, der durch Raupach und Konsorten heruntergebrachten Bühne wieder würdigere Aufgaben zu stellen. Die Einführung des modernen, von den tausendfachen geistigen Interessen der neuen Zeit und Gesellschaft angehauchten und erfüllten Dialogs, der Versuch, völlig neue Gestalten auf die Bretter zu führen und selbst die überlieferten Bühnentypen, die der rasch und viel produzierende Schriftsteller keineswegs verschmähte, geistig neu zu beleben, waren entschiedene Verdienste des Dramatikers Gutzkow.

Die „Dramatischen Werke“ (erste Gesamtausgabe, Leipzig 1845—56; neueste Ausgabe, Jena 1878) des Dichters zerfallen naturgemäß in einige große Gruppen. Die bürgerlichen Dramen, mit denen er begann, erhielten später nur einige

Nachfolger. „Richard Savage, oder der Sohn einer Mutter" (1839) war ein direkter Versuch, die jungdeutschen Autoren, das Berufslitteratentum, in welchem Gutzkow ein für allemal eine der wichtigsten und maßgebendsten gesellschaftlichen Bildungen erblickte, in der Maske der altenglischen verlumpten Poeten des Zeitalters der Königin Anna auf die Bühne zu bringen. Es folgten die Schauspiele, in denen die Konflikte des Herzens und rechnenden Verstands, der redlichen Selbstbescheidung und des auf Kosten andrer wie des eignen Seelenfriedens vorwärts strebenden Ehrgeizes fesselnd dargestellt wurden. „Werner, oder Herz und Welt" (1840), „Ein weißes Blatt" (1842), „Die Schule der Reichen" (1842) waren die Hauptproduktionen dieser Richtung, denen sich später „Ottfried" (1852) und „Ella Rosa" (1854) anreihten.

Die historischen Dramen und Tragödien Gutzkows begannen mit der Behandlung scheinbar entlegener Stoffe, welche (im unablässigen Kampf mit der Zensur und den Traditionen der Hofbühnen) gleichwohl benutzt wurden, um die Tendenzen, die Forderungen und selbst die Schlagworte des modernen Liberalismus von der Bühne herab ertönen zu lassen. Die Tragödien: „Patkul" und „Emiljan Pugatschew" erhielten, da anderseits auf die Schilderung der eigentlich historischen Verhältnisse keineswegs verzichtet wurde, durch dies Bestreben etwas Schielendes und Schillerndes. Viel glücklicher war Gutzkow in seinem berühmtesten Trauerspiel: „Uriel Acosta" (1846), welches er nach seiner Novelle „Der Sadduzäer von Amsterdam" bearbeitete, und das, in die Zeit der deutschkatholischen und lichtfreundlichen Kämpfe, der Zerwürfnisse der Staats- und Kirchengewalt mit der neuen Philosophie und dem skeptischen Denkertum überhaupt fallend, einen mächtigen und nachhaltigen Erfolg erzielte. Gutzkow verkörperte im „Uriel Acosta" einen tausendfältig selbsterlebten Konflikt zwischen dem Drang nach einem rücksichtslosen Bekenntnis der Wahrheit und den Einflüssen der Gewohnheit, der Pietät, des menschlichen Glückverlangens. Der Hintergrund der Tragödie, das Leben der Amsterdamer Judengemeinde des 17. Jahrhunderts, war mit außerordentlicher Kunst und mehr Phantasie behandelt, als Gutzkow in andern Tragödien bewährt, die gedankliche und rhetorische Seite des Werks schwungreich genug, um über die mehr bühnenwirksamen als innerlich lebenswahren Partien, namentlich der letzten Akte, hinauszutragen.

Die Exposition des „Uriel Acosta“ gehört zu denjenigen Schöpfungen Gutzkows, die am besten vergegenwärtigen, daß in der That bei der unruhigen Hast seiner Produktion ein latentes lyrisches Talent und gewisse echt künstlerische Fähigkeiten in ihm unentwickelt blieben. Die spätern historischen Tragödien: „Jürgen Wullenweber“ (1848), unter den Eindrücken der achtundvierziger Revolution und der Kämpfe mit Dänemark entstanden, und „Philipp und Perez“ (1853), eine Tragödie des Servilismus, erreichten die Höhe des „Uriel Acosta“ nicht.

Das Lustspiel lag Gutzkows Talent und seiner besondern Lebensanschauung von Haus aus näher als die Tragödie, sein eminenter Verstand und seine feine Beobachtungsgabe kamen ihm dabei zu statten. Wenn er zum historischen Lustspiel zuerst durch Scribes verwandte Produktionen angeregt wurde, so gelang es ihm doch, seine französischen Vorbilder zu übertreffen. Zwar scheute er sich nicht, die historische Wahrheit zu gunsten nicht einer poetischen Idee, sondern einer rasch bewegten, theatralisch wirksamen Handlung ziemlich willkürlich umzugestalten, zwar räumte er der anekdotischen Episode einen breitern Spielraum ein, als mit der vollen Wirkung der Komödie aus einem Guß verträglich und vereinbar ist; aber sowohl seine Charakteristik der handelnden Gestalten, welche viel ausgeführter, individueller und mannigfaltiger erscheinen als in den historischen Lustspielen Scribes, als auch der geistige Gesamtgehalt der Gutzkowschen Schöpfungen dieser Art verbürgen denselben eine längere Dauer und Nachwirkung. Das frischeste dieser Stücke ist „Zopf und Schwert“, ein höchst glücklicher Versuch, die Gestalt König Friedrich Wilhelms I. von Preußen und die Zerwürfnisse in seiner Familie von der gemütlichen und humoristischen Seite zu fassen und aus der Vermählung der Prinzessin Wilhelmine mit dem Erbprinzen von Baireuth eine zwar völlig unhistorische, aber kulturhistorisch echt kolorierte und wohlgegliederte, bis zum Schluß von gleichem Leben erfüllte Handlung zu schaffen. Auch „Das Urbild des Tartüff“ war ein Werk, dessen „Rundung und Geschlossenheit in Erfindung und Ausführung“ die Bewunderung selbst eines so strengen und gegnerisch gestimmten Kritikers wie Friedrich Hebbel erregte. Die Handlung ist lebendig bewegt und fesselnd, der Gestaltenreichtum des Stücks ein außerordentlicher, das Spiel und Gegenspiel der gegenüberstehenden Gruppen, namentlich aber Armandes

und des Königs, geistreich-originell, die etwas bittere Satire und Ironie des Ganzen durch die warme Empfindung und den männlichen Idealismus in der Gestalt Molières gemildert, der Dialog charakteristisch und geistig belebt, und selbst die Unwahrscheinlichkeiten und die Zugeständnisse an das theatralische Herkommen, die sich da und dort wahrnehmen lassen, stören den vortrefflichen Totaleindruck nicht. Bedeutend tiefer steht das Lustspiel „Der Königsleutnant", das sich gleichwohl durch die Paraderollen des Grafen Thorane und des jugendlichen Goethe auf den Brettern erhielt. Zum Goethe-Jubiläum 1849 gedichtet, an die Erzählung aus „Wahrheit und Dichtung" angeschlossen, litt der „Königsleutnant" hauptsächlich unter der gekünstelten und widersinnigen Weise, mit welcher hier der Versuch gemacht ist, in einem allzu frühreifen, kecken und etwas geckenhaften Knaben den künftigen großen Genius voraufschauen und voraufempfinden zu lassen. Noch schwächer war ein viertes historisches Lustspiel: „Lorbeer und Myrte", in welchem Gutzkow die Gegnerschaft Richelieus zu Pierre Corneille poetisch darzustellen unternahm, und in dem sich eine gewisse geistige Mattigkeit geltend macht, welche sonst auch in Gutzkows minder gelungenen dramatischen Werken nicht zu bemerken ist. Das Lustspiel „Lenz und Söhne" ward durch seinen bitter-satirischen Grundton dem Publikum entfremdet, so daß die historischen Lustspiele: „Zopf und Schwert" und „Das Urbild des Tartüff" sich schließlich wohl als die bleibenden Leistungen Gutzkows auf diesem Gebiet erweisen.

Zu den unbekanntern Dramen Gutzkows, welche auf wenigen Theatern dargestellt wurden, gehören das Volkstrauerspiel „Liesli", welches aus Anlaß des deutschen Auswanderungsdrangs der Jahre 1849 und 1850 entstand, das Trauerspiel „Der dreizehnte November", in welchem der Dichter einen völlig verunglückten und höchst willkürlichen Versuch machte, die glücklich abgeschiedene Schicksalstragödie neu zu beleben, die Schauspiele: „Die beiden Auswanderer", „Ella Rosa", der anmutige Vorspielscherz „Fremdes Glück" und endlich die beiden Werke, mit denen er in den siebziger Jahren zu den Brettern zurückkehrte: „Der Gefangene von Metz", Schauspiel, und „Dschengischan", Lustspiel. In allen diesen Dramen treten diejenigen Momente, welche Gutzkow das dramatische Schaffen nach und nach verleideten, mehr und mehr

hervor: seine wachsende Abneigung gegen jede straffe Kontinuität der Handlung und seine Vorliebe für schwankende, grübelnde, mehr durch zufällige äußere Anstöße als durch die Stärke ihrer innern Empfindung bestimmte Naturen, Momente, an denen es auch in den erfolgreichsten Dramen nicht fehlt. So war es begreiflich, daß der Dichter seit den ersten fünfziger Jahren seine rege Produktionskraft fast ausschließlich in den Formen des Romans und der Erzählung bewährte, welche ihm überdies den Vorteil boten, an der Diskussion der Tagesfragen Anteil nehmen zu können.

Denn wenn auch seit 1840 Gutzkow seine jungdeutschen Überzeugungen einigermaßen zu gunsten der alten geschlossenen Kunstformen modifiziert, wenn er während seiner dramatischen Thätigkeit gewisse Quellen unmittelbaren Anteils an Welt und Menschen in sich entdeckt oder neu erschlossen hatte, so blieb doch genug von seinen ursprünglichen publizistischen Antrieben in ihm zurück, um ihn immer wieder in die alten Bahnen zu locken. Die Novellen, welche zu verschiedenen Zeiten, zwischen 1840 und 1850, dem dramatischen Jahrzehnt, entstanden, zeigten sich meist dem Drang entsprungen, eine Augenblicksfrage zu erörtern oder eine Tagesstimmung wiederzugeben. In wirksamer Weise verband sich dieser Drang mit der inzwischen gesteigerten Fähigkeit vielseitiger und eigentümlicher Lebensdarstellung in den großen Zeitromanen: „Die Ritter vom Geist“ und „Der Zauberer von Rom“, welche Gutzkow zwischen 1850 und 1860 schrieb. Mit denselben beanspruchte er, eine besondere Gattung, „den Roman des Nebeneinander“, begründet zu haben, dessen Grundidee und künstlerische Eigentümlichkeit er dahin erläuterte, daß man sich die Durchschnittszeichnungen eines Bergwerks, eines Kriegsschiffs, einer Fabrik zu vergegenwärtigen habe. „Wie das nebeneinander existierende Leben von hundert Kammern und Kämmerchen, wo eine von der andern keine Kenntnis hat, doch zu einer überschauten Einheit sichtbar wird, so wird der Roman des Nebeneinander den Einblick gewähren von hundert sich kaum berührenden und doch von einem einzigen großen Pulsschlag des Lebens ergriffenen Existenzen. Eine Betrachtungsweise, wo ein Dasein unbewußt die Schale oder der Kern des andern wird, jede Freude einem Schmerz benachbart ist, einem Schmerz, der über das, was jene himmelhoch erhebt, seinerseits tief zu Boden gedrückt sein kann, und wo anderseits eine Unbill auch schon

wieder unbewußt den Rächer auf den Fersen hat, wird den Roman noch mehr als früher zum Spiegel des Lebens machen." Auf breiteste Anlage war es sonach abgesehen, die ungeheure Mannigfaltigkeit des modernen Kulturlebens sollte nicht konzentriert, nicht in symbolischen Handlungen, sondern in der direktesten Widerspiegelung zur Erscheinung gebracht werden. Auch hier waren französische Einwirkungen unverkennbar, die großen Feuilleton- und Sensationsromane Sues hatten offenbar den deutschen Autor zu einer Konkurrenz gereizt. Jedoch konnten auch die Gegner nicht leugnen, daß die Anlage der Gutzkowschen Romane von Haus aus gedanklich bedeutender, die Durchführung und Haltung geistig vornehmer war als die der Vorbilder.

Der ältere der beiden großen Romane: „Die Ritter vom Geist" (Leipzig 1850—52; letzte Umarbeitung, Berlin 1870), spielt in Berlin und stellt die Übergangszeit zwischen 1849 und 1850 dar, in welcher die deutsche Demokratie geschlagen, die ihr gegenüberstehende straff konservative Partei aber noch nicht völlig zum Siege gelangt war und die Nachwirkungen der achtundvierziger Revolution alle Gesellschaftsschichten durchdrangen, jedes Einzelleben mehr oder minder bestimmten. Der siegenden Reaktion gegenüber, die in ihren charakteristischen Erscheinungen mit Energie und geistvoller Satire geschildert ist, träumen die „Ritter vom Geist" von einem großen Geheimbund der Liebe und Brüderlichkeit, welcher eine neue freiheitliche Erhebung in geläutertem Sinn und mit klarern Zielen als die gescheiterte vorbereiten soll. Die Handlung des Romans, die auf die Gründung dieses Geheimbunds und den Kampf desselben mit einem frühern politischen Freund und nunmehrigen Gegner, Fürst Egon von Hohenberg, hinausläuft, will poetisch wenig bedeuten; Charakteristik, Situations- und Sittenschilderung, zum Teil von außerordentlicher Meisterschaft, stehen im Vordergrund. Teils in porträtähnlichen, teils in frei erfundenen typischen Gestalten stellte Gutzkow in den „Rittern vom Geist" die Gärung und das Ringen der Zeit dar. Bei allen Mängeln der Komposition, bei der Zuspitzung einzelner Kapitel auf äußerlichen Effekt, bei der sichtlichen Ermattung der Kraft gegen den Schluß des Werks, bewährt sich dennoch Frenzels Wort, es sei „ein Etwas in ihm, was dieses Jahrhundert überleben wird". Die Figuren des ironischen Lebemanns Schlurck, des

sozialistisch angehauchten Fürsten von Hohenberg, des rätselhaften Generals Voland von der Hahnenfeder, des alten Rudhart, der unseligen Melanie Schlurck, der problematischen Pauline von Harder, selbst der Frau von Trompetta überragen die Haupthelden des Romans, die etwas alltäglichen und mit einem jugendlichen, nichtssagenden Radikalismus nur mäßig aufgeputzten Gebrüder Wildungen, entschieden. Zahlreiche andre Gestalten erhalten erst durch die Gruppen, zu denen sie gehören, Bedeutung. Alles in allem aber werden „Die Ritter vom Geist" das interessanteste Spiegelbild einer freilich rasch vorübergerauschten und schon der nächsten Generation mannigfach unverständlich gewordenen Bewegung bleiben.

Bedeutender noch als der erste stellt sich der zweite große Zeitroman Gutzkows: „Der Zauberer von Rom" (Leipzig 1858—61; letzte Umarbeitung, Berlin 1872), dar. Die Stoffwahl erwies den feinen Instinkt und wunderbaren Scharfsinn, die Voraussicht des Poeten, wohin das Hauptinteresse der nächsten Zeit sich wenden werde, eine Voraussicht, welche in der That ein intuitives Element in sich schloß. Nur zu sehr hatte man sich im Vollgefühl der modernen Bildung entwöhnt, den katholischen Teil Deutschlands überhaupt als vorhanden zu betrachten, als Gutzkow mit dem „Zauberer von Rom" den Blick wieder auf diesen Teil und seine eigenartige Kultur hinlenkte. Der Roman sollte einerseits das treueste Bild der gesamten katholischen Welt der Gegenwart, ihrer Erstarrung wie ihrer innern Kämpfe, auch ihres Verhältnisses zur „ghibellinischen" Anschauung festhalten, anderseits das Idealbild einer Zukunftsreform aufstellen, welche durch ein freies Konzil jeden Augenblick geschaffen werden könne. An das Konzil von 1870 konnte Gutzkow bei dieser Phantasie freilich nicht denken, aber auf der abschließenden Vision beruhte die Bedeutung seines Buches in der That nicht. Im ganzen genügte ja für den Abschluß des Buches, welches kurz vergangene und gegenwärtige Zustände mit außerordentlicher Kenntnis dieser fremdartigen Welt und ihrer gemischten Charaktere darstellt, die Thatsache, daß neue Menschen schon unter den Bedingungen einer Epoche des Ringens und der härtesten Kämpfe gedeihen können. Im übrigen widerlegte „Der Zauberer von Rom" die Theorie des Romans des Nebeneinander in ganz entscheidender Weise. Die Ausbreitung, welche der Roman schon in seinen Anfängen gewann, die Episodenfülle, durch welche der Verfasser

das Grundmotiv in zahllosen Variationen wechseln und wiederkehren ließ, machten eine gleichmäßige Durchführung der Anlage geradezu unmöglich. Die Hauptentwickelung des Romans zeigt klaffende Lücken und Brüche, zahlreiche Gestalten verschwinden beinahe unmotiviert, und die breite Detaillierung macht gegen den Ausgang des Werks nur allzusehr einer völlig skizzenhaften Behandlung Platz. Aber alles dies hinderte freilich nicht, daß die Reihe der Gestalten aus allen katholischen Lebenskreisen, Gestalten zum Teil von der wunderlichsten Originalität, das tiefste Interesse der Leser in Anspruch nimmt. Die Charakteristik ganzer katholischer Städte und Landschaften dient der Gestaltenzeichnung zu einem teilweise sehr feingestimmten, farbenvollen Hintergrund. Die geschilderten Charaktere selbst reichen von Pol zu Pol des katholischen Lebens. Allerdings gelingen Gutzkow auch hier wie immer die „gemischten" Charaktere am besten. Franz von Asselyn, der Dechant von St. Zeno zu Kocher am Fall, ist die poetisch gehaltvollste Gestalt des ganzen weitschichtigen Werks. Für die Eigentümlichkeiten so gearteter Menschen hat Gutzkow das liebevollste Verständnis und umgibt ihre Menschlichkeit mit dem liebenswürdigsten Schimmer und Duft. Eine Fülle feiner und scharfer Beobachtung offenbart sich auch in Beda Hunnius, Müllenhoff, Laurenz Püttmayer, Thiebold de Jonge und Piter Kattendyk, Löb Seligmann und Franz Maria Schnuphase. Die durchgehenden ernstern Gestalten des Buches: Bonaventura von Asselyn, Benno von Asselyn, Gräfin Paula, wirken nicht gleich überzeugend, während Naturen wie Armgart von Hülleshoven, Graf Hugo von Salm-Kamphausen und andre zu episodisch bleiben. Ein besonderes Gewicht legt Gutzkow seiner Tendenz nach den Konvertitengestalten im Kreis der ursprünglich katholischen Welt bei. Lucinde Schwarz und Heinrich Klingsor erscheinen dabei in jenem schillernden Licht, in dem uns die Psyche der meisten Konvertiten sichtbar wird. Es sind peinlich wahre Gestalten, bedenkliche Beiträge zur „Ästhetik des Häßlichen", um die es sich hier handelt, und doch läßt sich nicht sagen, daß sie im Zusammenhang des Ganzen entbehrt werden könnten. Der Stil des Romans „Der Zauberer von Rom" wie jener der „Ritter vom Geist" litt unter der Ungleichheit der Ausführung, unter der Hast und dem Drang, mit welchem diese großen Produktionen vollendet wurden. Gleichwohl ist gewiß, daß die erste Fassung der Romane mit all ihren Auswüchsen

und Mängeln doch den spätern von Gutzkow versuchten Umarbeitungen vorzuziehen ist. „Die Kürzungen, Änderungen, Abschwächungen, die er nachher unternommen, gossen nur Wasser in den schweren Wein; halb entsprangen sie aus der Absicht, die Romane dem großen Publikum zugänglicher, flüssiger zu machen, halb aus der unseligen Besserungssucht, an welcher Gutzkow litt. Ihm war nichts fest und alles problematisch.“ (K. Frenzel, „K. Gutzkow“, in „Westermanns Monatsheften“, April 1879.)

Die Periode, welcher die beiden großen Zeitromane angehören, war auch diejenige, in welcher Gutzkow in der Form der kleinern Erzählung einige sehr glückliche Würfe gelangen. Zwar die vielgerühmte Novelle „Ein Mädchen aus dem Volk“ (Prag 1854), mit welcher er seine Zeitschrift „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ eröffnete, und das Lebensbild „Die Diakonissin“ (Frankfurt a. M. 1855) trugen allzusehr die Spuren der widerspruchsvollen, grübelnden und bis zum Schmerzlichen skeptischen Lebensanschauung Gutzkows, um rein poetisch wohlthuend wirken zu können. Aber die Sammlung „Kleine Narrenwelt“ (Frankfurt a. M. 1856) brachte einige Novellen, wie „Die Kurstauben“, „König Franz in Fontainebleau“, „Der Ring des Nihilisten“, welche in bezug auf poetischen Gehalt der Handlung, Lebendigkeit und Kraft der Gestaltung und Reiz des Vortrags den Vergleich mit den besten ihrer Gattung nicht zu scheuen haben.

Einen bedeutenden Anlauf zum historischen Roman nahm Gutzkow in „Hohenschwangau“ (Leipzig 1867—68). Umfassende Studien hatten ihn mit der Geschichte der deutschen Reformation und den deutschen Zuständen des 16. Jahrhunderts bis in die letzten Einzelheiten vertraut gemacht. Aber die Fülle dieser Studien wurde der poetischen Erfindung und Ausgestaltung verhängnisvoll; indem sich Gutzkow vorsetzte, die ganze Periode mit all ihren Bestrebungen und merkwürdigen Erscheinungen widerzuspiegeln, gab er zwar eine Menge von geistvollen, anschaulichen Umrissen, aber wenige derselben rundeten sich zum bleibenden und eindringlichen Bilde. Die Wucht und Fülle des Materials lastete schwer auf den eigentlich poetischen Teilen des Romans, und die alte Neigung Gutzkows, Erörterungen, Betrachtungen und Perspektiven aller Art seiner Darstellung einzuverleiben, trat hier wieder in Blüte. An charakteristischen Gestalten und interessanten Episoden fehlt es auch

„Hohenschwangau" nicht, der Gesamtzug des Werks gemahnt noch an die Periode der stärksten Darstellungskraft Gutzkows. Mit den später folgenden Romanen: „Die Söhne Pestalozzis" (Berlin 1870), „Fritz Ellrodt", Memoirenroman (Jena 1871), „Die neuen Serapionsbrüder" (Breslau 1875), fiel der Schriftsteller bei entschieden abnehmender Kraft, zunehmender hypochondrischer Stimmung, gelegentlich bis zum Verfolgungswahn gesteigert, sichtlich in die Gewohnheiten, den Mischstil der jungdeutschen Periode zurück. Unerfreuliche Probleme und unerfreuliche Gestalten raubten auch den rein dichterischen Partien dieser Reflexionsromane die frische Wirkung, nur in gewissen satirischen Schilderungen und einzelnen geistvollen Bemerkungen erhob sich Gutzkow über die Basis dieser Spätlingsschöpfungen. Im Memoirenroman „Fritz Ellrodt" suchte er eine Form, die nicht Geschichte, nicht Poesie, doch interessieren sollte und die den Romandichter zu einem bloßen Ordner wahrer Thatsachen, zufällig aufgespürter Mitteilungen degradieren würde.

Wenig, aber doch etwas erfreulicher ließen sich unter Gutzkows letzten Schriften diejenigen autobiographischen Inhalts an. Aus dem reichen Schatz seiner Lebenserinnerungen hatte er schon früher das vortreffliche, an Berliner Genrebildern aus der stillen Friedenszeit zwischen 1815 und 1830 außerordentlich reiche Buch „Aus der Knabenzeit" (Frankfurt a. M. 1852) gestaltet. Jetzt folgten die „Lebensbilder" (Stuttgart 1870 u. f.), Sammlungen von novellistischen und autobiographischen Skizzen, unter denen die letzten weitaus die bedeutendsten waren: die „Rückblicke auf mein Leben" (Berlin 1875) und als Resultat aller Lebenseindrücke die Maximensammlung „Vom Baum der Erkenntnis" (Stuttgart 1868). Ein müder, krankhaft gereizter, zu verbitterter Polemik und leichtfertigen Verdächtigungen neigender Geist drängt sich auch in diese Arbeiten herein, das Verhältnis des Autors zu Menschen und Dingen war das denkbar unerquicklichste geworden, und in leidenschaftlicher Bemühung, die Anfänge seiner litterarischen Laufbahn zu glorifizieren, schätzte er die eigne bewunderungswürdige Entwickelung, seine größten und bleibendsten Leistungen unbegreiflich gering. Das letzte Endurteil über Gutzkows vielseitige, rastlose und im höchsten Maß einflußreiche Thätigkeit wird doch nicht umhin können,

jene Bestrebungen und Schöpfungen, in denen er sich über die Kleinlichkeit der Augenblickstendenz, die Unsicherheit einer nach allen Seiten hin tastenden, Fühlfäden ausstreckenden und wiederum zurückweichenden Reflexion erhoben, in denen er eine gewisse Selbstentäußerung geübt hat, am höchsten zu stellen. Die Schätzung Gutzkows soll aber allerdings auch niemals vergessen, welche Fülle von Geist, von sittlichem Ernst, selbst von poetischen Stimmungen in der langen Reihe der vorübergehenden, dem Tag dienenden und huldigenden Schriften des eigentümlichen, bei allen Anregungen, die er von außen empfing, trotzig selbständigen und männlichen Autors in gewissem Sinn verloren gegangen ist.

Hundertvierundsiebzigstes Kapitel.

Die übrigen Schriftsteller des „jungen Deutschland".

In Börne, Heine und Gutzkow waren die hervorragendsten Begabungen, welche das „junge Deutschland" aufzuweisen hatte, die Tonangeber für die ganze Bewegung aufgetreten, in ihnen zugleich diejenigen Talente, welche die ausgiebigste Entwickelung hatten und für die Masse der Nachahmer vorbildlich wurden. Um die Mitte der dreißiger Jahre stand neben ihnen eine Gruppe von Schriftstellern in Ansehen, welche der Begabung, den nächsten Zwecken wie den letzten Zielen nach wenig miteinander gemeinsam hatten, aber sämtlich jenem ausschließlichen Kultus der Prosa huldigten, durch den Jungdeutschland sich von allen vorangegangenen Litteraturperioden abzuheben glaubte. Die Verwischung der Unterschiede zwischen dem darstellenden Dichter und dem rein rednerischen Schriftsteller, welche zur Kennzeichnung des ganzen Zeitraums gehörte, gab sich in ihren Theorien und litterarischen Versuchen lärmend und oft wunderlich anmaßend kund, und Männer, die keinerlei Regung poetischen Talents spürten, erachteten sich gleichwohl berufen, der deutschen Poesie das Gesetz ihrer zukünftigen Entwickelung zu schreiben.

Unter den Wortführern dieses Schlags ragte eine Zeitlang Ludolf Wienbarg hervor. Geboren am 25. Dezember 1802 zu Altona, hatte er in Kiel und Bonn Theologie und Philosophie studiert und sich für kurze Zeit als Privatdozent an der Kieler Universität habilitiert. Er stand beim Beginn der jungdeutschen Bewegung in reiferm Alter als die meisten seiner Genossen. Seine litterarischen Leistungen konnten inhaltlich nur wenig Interesse erregen, zeichneten sich aber durch eine Straffheit und Schärfe des Stils aus, welche ihn in einem „Zeitalter des Stils" zu einem großen und glänzenden Schriftsteller zu berufen

schien. Wienbarg lebte nacheinander zu Frankfurt a. M., am Rhein, vorwiegend aber in Hamburg, beteiligte sich bei der Redaktion einiger Zeitschriften, geriet indes früh in Stimmungen und Neigungen, die für einen Berufsschriftsteller besonders verhängnisvoll sein mußten. Die Unlust zur litterarischen Arbeit, die er empfand, steigerte sich im Lauf der Jahre, so daß er mit mannigfachen äußern Bedrängnissen zu kämpfen hatte und bald genug zu den Verschollenen gehörte. Die schleswig-holsteinische Erhebung des Jahrs 1848 rüttelte ihn noch einmal empor, er widmete der Sache seines Heimatlandes seine Feder und nahm als freiwilliger Jäger am Kriege gegen Dänemark teil. Nach Altona und Hamburg zurückgekehrt, verlebte er seine letzten Jahre in ganz unproduktivem Müßiggang und starb in seiner Vaterstadt am 2. Januar 1872. Seinen kurz währenden Ruhm hatte Wienbarg dem Buch „Ästhetische Feldzüge“ (Hamburg 1834) zu verdanken, in welchem er die neuen Doktrinen in etwas salbungsvollem Ton verkündete. Damit „das Leben als solches zum Zweck des Lebens gemacht werden könne“, sollte zunächst mit der litterarischen Tradition gebrochen, die deutsche Prosa gepflegt werden, deren kühner, scharfer, kriegerischer Charakter durch den Umgang mit der französischen Schwester wesentlich gewonnen habe. Als den eigentlichen Genius der Zeit proklamierte Wienbarg, obschon er auch einen Panegyrikus auf „Uhland als Dramatiker“ (Altona 1839) anstimmte, Heinrich Heine, welchem er den Mut zusprach, die Liederdichtung mit der gewaltigen und in alle Zukunft allein wirksamen Prosa vertauscht zu haben. Die sonstigen Schriften Wienbargs, selbst das vielgepriesene „Tagebuch von Helgoland“ (Hamburg 1838), verrieten keinerlei produktives Talent, und der Autor setzte offenbar die ganze Bedeutung seiner Arbeit in jene Reflexionen, deren blendende Neuheit so selten einen wirklich fruchtbaren Gedanken, eine tiefere Einsicht oder einen vorausschauenden Blick bewährte, und deren Stil die Reize der angeblich überwundenen deutschen Poesie unmöglich vergessen machen konnte. Nur die einmal erweckte Lust des Widerspruchs, der Opposition an sich konnte diese und ähnliche Schriften einige Zeit hindurch als Wegweiser der künftigen Litteraturentwickelung Deutschlands gelten lassen. Die spätern Schriften Wienbargs waren entweder Darstellungen eigner Erinnerungen (aus den schleswig-holsteinischen Feldzügen) oder Reflexionen

sprachlicher Natur, denen er, wie in dem Büchlein „Das Geheimnis des Worts" (Altona 1852), ein besonderes Gewicht durch den orakelnden Ton des Vortrags zu geben suchte.

Viel oberflächlicher, viel mehr an alle zufälligen Neigungen des Tags hingegeben, aber auch viel rühriger und regsamer erschien Theodor Mundt, welcher in einer Flut von litterarischen Bildern, Tagebuchblättern, Kritiken, Reisestudien, historischen Essays, Romanen und Novellen und am liebsten in Büchern, in denen sich alle Elemente seiner vielseitig angeregten Natur und seiner nach verschiedenen Seiten hin ausgreifenden Bildung zugleich verwerten ließen, den Erfolg suchte. Theodor Mundt war der doktrinäre Heißsporn der jungdeutschen Schule, welcher kein Bedenken trug, der deutschen Nation zu verkündigen, daß die Bildung, welche ihr Goethe und die Klassiker erworben, nur eine „Theaterbildung" sei, welcher vom „Zeitalter des Stils" und der Mischung der Litteratur mit dem Zeitgeist die wunderbarsten Offenbarungen und Zukunftsergebnisse erwartete und bei alledem doch eine wunderliche Nachgiebigkeit gegen sehr untergeordnete, in den alten Formen sich begnügende poetische Thätigkeit an den Tag legte. Der Haupteinfluß Theodor Mundts beschränkte sich auf die jungdeutsche Periode im engsten Sinn, auf die Jahre zwischen 1830—40, obschon er bis an seinen Tod litterarisch thätig und rührig blieb. Theodor Mundt war am 29. September 1801 zu Potsdam geboren, studierte Philologie und Philosophie in Berlin und habilitierte sich, nachdem er einige Jahre hindurch ausschließlich als Journalist und Schriftsteller gewirkt, 1842 als Privatdozent der Litteraturgeschichte und Ästhetik an der Berliner Universität. 1848 ward er zum außerordentlichen Professor der Litteraturgeschichte in Breslau ernannt, aber schon 1850 in gleicher Eigenschaft und als Universitätsbibliothekar nach Berlin zurückgerufen, wo er am 30. November 1861 starb. Mundt trat zuerst als Novellist und Kritiker auf, und seine Novellen: „Madelon" (Leipzig 1832), „Das Duell" (Berlin 1832), „Der Basilisk" (Leipzig 1833), „Moderne Lebenswirren" (ebendas. 1834), „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (ebendas. 1835) dürfen als wahre Typen der widrigen und geschmacklosen Mischung poetischer Darstellung und journalistischer Plauderei, welche der jungdeutschen Periode als Ideal galt, angesehen werden. Hundertfältige Einschaltungen, Ab-

schweifungen, willkürliche Reflexionen, schillernde und blendende Einfälle, jenes undefinierbare Etwas, was Fürst Pückler-Muskau Gehirnsinnlichkeit nannte, würden jeden Eindruck der novellistischen Elemente vermindert haben, wenn ein solcher bei der dürftigen, oft widersinnigen Erfindung und der völlig flachen Charakteristik überhaupt möglich gewesen wäre. Jeder Anlauf zur klaren und reinen Darstellung wird von Zeit zu Zeit von einem Trompetentusch unterbrochen, welcher die Herrlichkeit des „Modernen" verkündet. Phantastisch ohne Phantasie, traumhaft ohne Stimmung, lüstern und cynisch ohne Sinnlichkeit, prophetisch sich gebärdend ohne auch nur einen prägnanten neuen Gedanken, hinterlassen diese Novellen schlechthin den Eindruck der Impotenz und der weichlichsten Verbildung. Die kritischen Auslassungen Mundts: „Kritische Wälder" (Leipzig 1833) und „Die Kunst der deutschen Prosa" (Berlin 1837), wetteifern an Unreife mit den novellistischen Versuchen. Die Auflösung aller festen Darstellungsformen sollte zur Modernität, die Durcheinanderwürfelung philosophischer Gedanken, poetisierender Bilder, sozialer und politischer Räsonnements zum alleinseligmachenden Stil führen. Die unablässige Wiederholung derselben Sätze deutete auf eine innere Armut, welcher der Schriftsteller allerdings durch ein hastiges, flüchtiges Aufnehmen der Außenwelt abzuhelfen suchte. Mundts „Spaziergänge und Weltfahrten" (Altona 1838—40), die „Völkerschau auf Reisen" (ebendas. 1840) waren charakteristische Proben für das leidenschaftliche Bedürfnis der neuen litterarischen Generation, vor allem jene Welt zu erfassen, welche die Dichter einer frühern Periode vielleicht allzu gleichgültig gelassen hatte, Proben der Espritsucht, der falschen Geistreichigkeit, die dem Begriff der „Modernität" in der ganzen Welt nachjagte und selbst in der Giraffe des Pariser Jardin des Plantes ein Bild der bunten Zeit „in ihrem Schein und Sein, ihrem Alles und Nichts, in ihrem gaukelnden Formenwechsel, in ihrer lächerlichen Durcheinandermischung widerstreitender Gebilde" erblickte. Schon in seiner „Geschichte der Litteratur der Gegenwart" (Berlin 1842), noch mehr in seiner „Ästhetik" (ebendas. 1845), „Allgemeinen Litteraturgeschichte" (ebendas. 1846) und „Dramaturgie" (ebendas. 1847) versuchte Theodor Mundt in eine minder willkürliche Auffassung der litterarischen Dinge einzulenken und sich klarern Anschauungen teils

anzuschließen, teils wenigstens eine Vermittelung derselben mit den jungdeutschen anzubahnen. In seinen spätern Romanversuchen: „Thomas Münzer“ (Altona 1841), „Carmela, oder die Wiedertaufe“ (Hannover 1844), „Mendoza“ (Berlin 1847), „Die Matadore“ (Leipzig 1850), „Graf Mirabeau“ (ebendas. 1858), „Robespierre“ (ebendas. 1859) und „Zar Paul“ (ebendas. 1861), zeigt sich die alte, aus dem Halbvermögen entspringende Neigung, die Forderungen der Kunstgattung zu umgehen, umzubiegen, mit fremdartigen Forderungen zu vertauschen. Es fehlt, wie Rudolf v. Gottschall ganz richtig hervorhebt, „überall die Gabe zu überzeugen, die dem Dichter so nötig ist wie dem Denker. Wir bezweifeln seine Charaktere, seine Motive, seine Situationen. Es ist möglich, daß sie richtig sind, auch konnte alles ungefähr so oder ähnlich sich begeben. Doch das Werk eines Dichters duldet keine Fragezeichen; seine Gestalten sind bewältigend, sie gehen organisch aus einem geheimnisvollen Quell des Lebens hervor.“ („Die deutsche Nationallitteratur des neunzehnten Jahrhunderts“, Bd. 2, S. 104.) Eine eigentümliche Unfähigkeit, das historische Material und die historische Reflexion in poetisches Leben zu verwandeln, gibt den Mundtschen Romanen einen trocknen und reizlosen Ton. Die spätern Skizzen und Reisebilder Mundts: „Pariser Kaiserskizzen“ (Berlin 1855) und „Italienische Zustände“ (ebendas. 1859—60), gehörten zu den bessern ihrer Art und litten wenigstens nicht mehr unter dem wunderlichen Prophetentum der dreißiger Jahre.

Eine Mundt verwandte, nur mehr lyrisch gestimmte und etwas früher zum Wiederanschluß der neuen an die „alte“ Litteratur gelangte Begabung war Ferdinand Gustav Kühne, der um dieselbe Zeit wie Mundt in der Litteratur auftrat. Geboren am 27. Dezember 1806 zu Magdeburg, studierte Kühne Ende der zwanziger Jahre Theologie und Philosophie zu Berlin, trat in die Redaktion der „Preußischen Staatszeitung“ ein, wandte sich aber in den dreißiger Jahren zur Übernahme der Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt“ nach Leipzig, wo er, vielfache Unterbrechungen durch größere Reisen abgerechnet, bis 1856 litterarisch thätig lebte und dann nach Dresden übersiedelte. Die Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften“ (Leipzig 1861—67) schied die Mehrzahl derjenigen Jugendarbeiten aus, mit denen sich Kühne als vollbürtiger Genosse des jungen

Deutschland bewährt hatte. Die Novelle „Die beiden Magdalenen“ (Leipzig 1833), noch mehr aber „Eine Quarantäne im Irrenhause, aus den Papieren eines Mondsteiners“ (ebendas. 1835) zeigten sich vom echtesten Gepräge jungdeutscher Darstellung; mit zeitgemäßen Reflexionen und philosophischen Reminiszenzen durchsetzte, poetisch unbedeutende, innerlich unwahre Erzählungen, welche durch den bilderreichen „übermodernen“ Stil zu höherer Wirkung erhoben werden sollten. Die Charakteristiken und Kritiken, mit denen Kühne gleichzeitig zu debütieren begann, zeichneten sich durch eine größere Vorsicht des Urteils und eine gewisse Neigung zur Eleganz der Darstellung aus. Aber auch die überhitzten, sinnlosen Dithyramben auf den Zeitgeist und die Lust an der kleinen frivolen Polemik und der nergelnden Opposition drangen in diese herein, und die eigentümliche Unklarheit über Aufgaben und Ziele der Litteratur, an welcher die ganze jungdeutsche Periode leidet, machte sich bei dem Kritiker Kühne geltend. Gleichwohl gelang es ihm, sich verhältnismäßig rasch von den schlimmsten Gebrechen der eignen Modernität zu befreien. Schon in den „Klosternovellen“ (Leipzig 1838) ist neben der Reflexion und der Bevorzugung eines pikant deskriptiven Elements doch eine unbefangenere Lust an der Gestaltung, eine individualisierende Kraft lebendig. Noch stärker tritt letztere in den beiden größern Romanen Kühnes: „Die Rebellen von Irland“ (Leipzig 1840) und „Die Freimaurer, eine Familiengeschichte aus dem vorigen Jahrhundert“ (Frankfurt a. M. 1854), hervor, in denen auf historischem Hintergrund zwar nicht einheitliche, poetisch lebensvolle und poetisch ergreifende Handlungen, aber doch kulturhistorisch interessante Bilder und treffende Charakterschilderungen volle Anerkennung fordern. „Die Rebellen von Irland“ behandeln die letzte unglückliche Erhebung der Grünen Insel in den Tagen der französischen Revolution. Noch interessanter und geistvoller, wenngleich minder frisch erweist sich der Roman „Die Freimaurer“, welcher in der Form von Familienmemoiren die eigentümliche Neigung des vorigen Jahrhunderts zu Geheimbünden und zu einer phantastischen Mischung der Aufklärung mit mystischen Stimmungen und Empfindungen in einer etwas abenteuerlichen, aber charakteristischen Bildungsgeschichte verwertet. Die Zeitschilderungen erscheinen oft zu breit ausgesponnen, drücken auf die Keime zum eigentlich Poetischen, Leidenschaftlichen, die sich da und dort

vorfinden, legen jedoch überall eine außerordentliche Kenntnis der durcheinander wogenden und gärenden Gesellschaft des Aufklärungszeitalters, der Anfänge des Kampfes zwischen der allherrschenden französischen und der wieder erwachenden nationalen Kultur an den Tag. Dieselbe Kenntnis erweisen jene in verschiedenen Sammlungen vereinigten kleinen Charakteristiken, die als „Porträte und Silhouetten" (Hannover 1843), „Deutsche Männer und Frauen" (Leipzig 1851), zuletzt in Kühnes gesammelten Schriften vereinigt, erschienen. Mit vieler Feinheit der Beobachtung und des Urteils paart sich allerdings auch in ihnen jene prickelnde Paradoxensucht und jene kühle Blasiertheit, die schlimme Erbteile der jungdeutschen Bewegung waren. Die unbefangene Hingabe an die Erscheinungen, das liebevolle Sichversenken in die Dinge war der Schriftstellergeneration, welcher Kühne angehörte, nun einmal versagt. Seine spätern Produktionen, unter denen sich auch eine Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius" befand (frühere Dramen, wie „Kaiser Friedrich III. in Prag", „Isaura von Kastilien", „Die Verschwörung von Dublin", waren ohne theatralische Erfolge geblieben, welche der Ergänzung des Demetrius-Fragments nicht fehlten), und von denen „Wittenberg und Rom, Klosternovellen aus Luthers Zeit" (Dresden 1877) sich an frühere Arbeiten wieder anschloß, wiesen keine neue Entwickelung und innere Steigerung auf und bestätigten nur jene Vorzüge wie die Mängel des Schriftstellers, welche im Verlauf der vierziger und fünfziger Jahre durch seine besten Arbeiten festgestellt worden waren.

In gleicher Weise wie Kühne schloß sich in den dreißiger Jahren Hermann Marggraff an die jungdeutsche Bewegung an, ein Schriftsteller, der sich in der journalistischen Zersplitterung, welche durch die Bewegung zum Teil hervorgerufen, jedenfalls gepflegt und gepriesen worden war, aufrieb. Geboren am 14. September 1809 zu Züllichau, studierte Marggraff Philosophie in Berlin, führte ein litterarisches Wanderleben, ließ sich endlich dauernd in Leipzig nieder, wo er die Redaktion der „Blätter für litterarische Unterhaltung" führte und am 11. Februar 1864 starb. Die kritischen Schriften, in denen er sich als entschiedener, wenn schon besonnener Anhänger der jungdeutschen Litteraturdoktrin bekannte, „Bücher und Menschen" (Bunzlau 1837), „Deutschlands jüngste Litteratur- und Kulturepoche" (Leipzig 1839), erhoben sich über die falsche Vorstellung, daß aus

der Verbindung künstlerischer und publizistischer Bestrebungen eine neue Epoche der Litteratur hervorgehen müsse, in der Hauptsache nicht, und die eigne produktive Kraft Marggraffs erwies sich als zu schwach, um ihm eine bleibende Wirkung zu sichern. Außer „Gedichten" (Leipzig 1857) und den dramatischen Versucheu: „Das Täubchen von Amsterdam" (ebendas. 1839) und „Elfriede" (ebendas. 1840) erwies sich Marggraff mit den humoristischen Romanen: „Justus und Chrysostomus, Gebrüder Pech" (ebendas. 1840), „Johannes Mackel, Geschichte einer ehrlichen deutschen Haut" (ebendas. 1841) und schließlich mit der Münchhausiade „Fritz Beutel" (Frankfurt a. M. 1855), in welcher er an Schelmufskys und Münchhausens Abenteuer wieder anknüpfte, poetisch thätig. Namentlich der letztere Roman enthält einzelne sehr drastische und geistvolle Kapitel, ohne indes als Ganzes einen tiefern Eindruck hervorbringen zu können.

Die Nachwirkungen der jungdeutschen Auffassung der Litteratur reichten, wie wiederholt hervorgehoben, tief in die vierziger und fünfziger Jahre hinein, und zahlreiche Schriftsteller, die ebenso rasch vergessen wurden, wie sie Aufsehen erregten, müssen als „Jünger und Nachzügler der Schule" gelten. Charakteristisch dabei war, daß Heine und Börne zwar die größte Zahl augenblicklicher und nachahmender Bewunderer hatten, daß aber die einigermaßen tiefern und ernstern Naturen großenteils den Spuren Gutzkows folgten. Eine gleichsam typische Gestalt für diese Nachwirkung des Jungdeutschtums in einer durchaus ideal gestimmten und vom reinsten Willen beseelten Natur war Alexander Jung, geboren am 28. März 1799 zu Rastenburg in Ostpreußen. Nachdem er 1826—28 zu Berlin und Königsberg Theologie und Philosophie studiert, widmete er sich dem Lehrfach, das er ausgangs der dreißiger Jahre mit einer ausschließlich litterarischen Thätigkeit vertauschte. Er trat mit den „Briefen über die neueste Litteratur" (Königsberg 1839), die vornehmlich einer Verteidigung Gutzkows gewidmet waren, mit den „Vorlesungen über die moderne Litteratur der Deutschen" (Danzig 1842) und den „Vorlesungen über das soziale Leben und die höhere Geselligkeit" (Königsberg 1844) zuerst hervor, Darlegungen und Reflexionen, welche so ziemlich alle Irrtümer, denen sich die Häupter und Führer der jungdeutschen Bewegung eben zu entwinden suchten, mit

ehrlicher Überzeugung und warmer Beredsamkeit wieder ins Publikum hinaustrugen. Auch seine „Charaktere und Charakteristiken" (Königsberg 1848), seine „Panacee und Theodicee" (Illustrationen und Karikaturen der Gegenwart, Leipzig 1876), „Moderne Zustände" (Rostock 1880) schlagen den gleichen Ton an. Die Tendenz, der pädagogisch-politische Zweck stehen dem Schriftsteller so hoch über der reinen und unmittelbaren Darstellung, daß er sich in der Geringschätzung der letztern kaum genugthun kann. Ein entschiedener Idealist nach hundert Richtungen hin, wehrt er das Ideal der Schönheit hartnäckig von sich ab und vermag nicht einzusehen, was die Poesie überhaupt bedeuten wolle. In der zürnenden Frage und dem Satz: „Was habe ich bleibenden Wohls davon, wenn mir der erste beste Roman vorführt, daß sich zweien, die sich lieben, unüberwindliche Hindernisse entgegenwälzen? Ich schlage zwei Kapitel um, und siehe, sie haben sich dennoch bekommen. Hat das irgendwelchen Einfluß auf das Allleben oder auch nur auf meine eigne Seelenverfassung? Jedes Begebnis wird sogleich schal, abgestanden, sobald es in die Vergangenheit tritt, wogegen der Gedanke, die Idee, die es etwa enthält, mich aus der Zeit in die Ewigkeit erhebt, mir einen Schatz gewährt, der sich nimmer ausgibt und mich zu eignen beseligenden Gedanken ins Unendliche befruchtet" (Jung, „Moderne Zustände") trägt Jung noch am Abend seiner Tage die freyle Geringschätzung der echten Dichtung und den alten Irrtum, daß der poetische Gedanke kein Gedanke sei, mit unbeirrbarer Sicherheit vor. Demgemäß sind auch seine eignen poetischen Werke alles in der Welt, nur nicht poetisch. Die Gedichte „Elixire gegen die Flauheit der Zeit" (Königsberg 1846) erscheinen als Produkte der Reflexion, nicht der poetischen Stimmung; die Romane Jungs zeigen nicht nur eine entschiedene Gleichgültigkeit gegen jede künstlerische Ausgestaltung der Handlung, ein gewaltsames Hereinziehen aller möglichen außerpoetischen Elemente in die poetische Form, sondern sprengen die Form selbst, so oft es der Willkür des Autors gefällt. Dies gilt von der Novelle „Der Bettler von James Park" (Leipzig 1850), dem ausgedehnten Roman „Rosmarin, oder die Schule des Lebens" (ebendas. 1862) und erscheint am erträglichsten in „Darwin. Komisch-tragischer Roman in Briefen an einen Pessimisten" (Jena 1873), weil hier in der That der Roman zum

Vorwand und die Darlegung der Gedanken des Verfassers über moderne philosophische und naturwissenschaftliche Theorien zur eingestandenen Hauptsache wird.

Ein Erzähler, dessen gesamte Darstellung unter dem Einfluß der jungdeutschen Doktrin stand, obschon er die Formen des Romans und der Novelle besser zu beherrschen und festzuhalten suchte als andre seiner Zeitgenossen, ward in Heinrich König gepriesen. Geboren am 19. März 1790 zu Fulda, stand er nach wechselnden und großenteils unerquicklichen Jugendschicksalen als Beamter zuerst in großherzoglich frankfurtischen, nach 1814 in kurhessischen Diensten, bethätigte sich in seinen engern Kreisen als Vorkämpfer der liberalen Zeitrichtungen auf kirchlichem und politischem Gebiet, ward vom Bischof von Fulda wegen seiner Bestrebungen exkommuniziert und schloß sich danach der reformierten Kirche an, trat neben seinen unmittelbar in diese Kämpfe eingreifenden Schriften mit einer großen Zahl von Romanen hervor. Nach Aufgabe seines Amtes lebte er zu Hanau, ununterbrochen litterarisch thätig, und siedelte zuletzt nach Wiesbaden über, wo er am 23. September 1869 starb. Von Königs Romanen, die nur zum Teil in seinen „Gesammelten Schriften" (Leipzig 1854—69) vereinigt wurden, hatten jedenfalls die ältern, wie „Die hohe Braut" (ebendas. 1833), „Die Waldenser" (ebendas. 1836), „Williams Dichten und Trachten" (ebendas. 1839), „Die Klubbisten in Mainz" (ebendas. 1847) und „König Jérômes Karneval" (ebendas. 1855), den meisten Wert. Zwar erheben auch sie sich nicht zu freien Schöpfungen der Phantasie, leiden unter dem Übermaß einer kühlen Reflexion und einer beziehungsreichen Absichtlichkeit, die sich hinter der scheinbaren Objektivität nur schlecht verbirgt. Der Mangel wahrhaft poetischer Aufgaben und frischer Menschengestalten kann eben durch keinerlei Mittel ausgeglichen werden. In den spätern Romanen und Novellen Königs trat an die Stelle der tendenziös zugespitzten Geistreichigkeit eine breite Geschwätzigkeit, die sich im Dreinsprechen in den Gang der Erzählung nicht genugthun kann. Die alten Mängel einer gewissen Lüsternheit, einer kleinlich eitlen Selbstbespiegelung und einer nergelnd-ironischen Oppositionslust, welche sich schon in den ältern Werken geltend gemacht hatten, traten in den spätern noch stärker hervor und erhöhten den unerfreulichen Eindruck dieser flachen und dabei doch so prätentiösen Belletristik.

Eine besondere Stellung in und zu der jungdeutschen Gruppe nahm der einzige heute noch lebende aller vom Bundestag als „junges Deutschland" zusammengefaßten Schriftsteller, Heinrich Laube, ein. Geboren am 18. September 1806 zu Sprottau in Schlesien, studierte er auf den Universitäten Halle und Breslau Theologie, beteiligte sich an burschenschaftlichen Verbindungen und nahm sehr früh an litterarischen Bestrebungen und zwar dadurch Anteil, daß er sich harmlos den harmlosen Belletristen der zwanziger Jahre anschloß. Im Anfang der dreißiger Jahre vertauschte er eine Hauslehrerstellung mit der rein litterarischen Laufbahn und übernahm 1832 in Leipzig die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt", ward aber schon im darauf folgenden Jahr auf Anregung der preußischen Regierung ausgewiesen und später in Berlin wegen seiner Teilnahme an der Burschenschaft verhaftet. Nach einigen Monaten in der Hausvogtei erhielt er Erlaubnis, sich in Naumburg und Bad Kösen niederzulassen, und benutzte hier die Nähe Leipzigs, alte Verbindungen wieder anzuknüpfen und sich schließlich mit einer anmutigen jungen Leipzigerin, der Witwe des Professors Hänel, zu verloben. Bald nach seiner Verheiratung erfolgte das Urteil in seiner Untersuchungsangelegenheit, er ward zu anderthalbjähriger Festungshaft verurteilt, erhielt aber auf Verwendung des Fürsten Pückler-Muskau die Erlaubnis, diese Strafe im Amtshaus zu Muskau, im beständigen angenehmen Verkehr mit dem fürstlichen Haus, zu verbüßen. 1839, nach einer längern Reise nach Paris, ließ er sich aufs neue in Leipzig nieder und verweilte hier, litterarisch thätig, bis 1850. Im Jahr 1848 war er Mitglied des Frankfurter Vorparlaments und der deutschen Nationalversammlung gewesen, 1850 wurde er als artistischer Direktor des Hofburgtheaters nach Wien berufen. 1867 trat er von dieser Stellung zurück, als ihm die neue Intendanz die bisherige Machtvollkommenheit beschränken wollte, leitete von 1869—71 das Leipziger Stadttheater, ging aber schon 1871 wieder nach Wien, wo er der Gründer und erste artistische Direktor des Wiener Stadttheaters wurde, das er von 1872—74 und danach wieder von 1875—79 zu einer gewissen Wichtigkeit für das Kunstleben Wiens erhob. Seit 1879 ist er, zu gleicher Zeit fortproduzierend und seine frühern Produktionen sammelnd, zur Litteratur zurückgekehrt, der er übrigens auch in den Tagen der angespanntesten dramaturgischen Thätigkeit nicht untreu

geworden war. Mit seinen „Erinnerungen“ (Wien 1875—1882) und der Folge seiner „Gesammelten Schriften“ (ebendas. 1875—82) trat er in die Reihe der Schriftsteller ein, deren Entwickelung in der Hauptsache als abgeschlossen zu betrachten ist.

Laubes umfassende litterarische Bestrebungen zeigen eine außerordentliche Mannigfaltigkeit und vorwaltend ein praktisches Geschick, welches den Anschluß an die Tendenzen des jungen Deutschland für ihn nur zu einem Durchgangspunkt machte. Mit den übrigen Jungdeutschen von der Überlegenheit der neuen französischen Litteratur überzeugt und durchdrungen, nahm er früher und sicherer als seine Genossen wahr, daß diese französische Litteratur mitten in aller Tendenz einen sehr festen Kern realen Lebens und einer traditionellen Anbequemung an das Unterhaltungsbedürfnis des Durchschnittspublikums enthalte. Von seinen litterarischen Anfängen her zur Tagesbelletristik neigend, von den Fragen, welche Börne und beziehungsweise Gutzkow erhitzten und besingen, nur obenhin berührt, in seiner Reflexion nirgends tiefgehend, aber jede selbstgewählte Aufgabe zuversichtlich und selbst dreist anfassend, ward es Laube nicht schwer, die spezifische Tendenzlitteratur, welche er kurze Zeit, auch hier vor allem den Spuren der Heineschen Prosa nachgehend, gepflegt hatte, mit einer annähernd realistischen, lebendigen Darstellung der Lebenserscheinungen, namentlich der Äußerlichkeiten des Lebens, die ihn interessierten, zu vertauschen, einer Darstellung, welcher er nur noch Drucker der Tendenz gab, oder die er mit Schlaglichtern der Tendenz illuminierte. So lebhaften Anteil er am Journalismus der dreißiger und vierziger Jahre nahm, so leicht die Einwirkungen des Journalismus in der Haltung seiner Produktionen nachzuweisen sind, verstand er die störenden und das Publikum abschreckenden Elemente desselben ebenso fern zu halten wie die philosophische und jede andre „schwerfällige“ Reflexion, welche seinem Naturell von Haus aus fremd war.

Mit den politisch-historischen Skizzen „Das neue Jahrhundert“ (Fürth 1832) und den Halbnovellen „Das junge Europa“ (Mannheim 1833—37) hatte Laube sich als Mitglied des jungen Deutschland eingeführt. Es waren phantastisch-kecke, bunte Skizzen, in denen jugendlicher Übermut und eine Art Halbtrunkenheit über die Herrlichkeit des Jahrhunderts das Wort führten. Der Rausch, in welchen Heines „Reisebilder“ und

die unverhüllte Sinnlichkeit derselben den jungen Autor versetzt hatte, trat noch erkenntlicher in den „Reisenovellen" (Mannheim 1834—37) hervor, welche Laube Eingang beim größern Publikum verschafften. Gutzkow fällte das härteste Urteil über diese Schilderungen deutscher Städte und Landschaften, in welchen neben zufälligen flüchtigen Beobachtungen schlecht erfundene oder indiskret ausgeplauderte Abenteuer die pikanten Kapitel liefern mußten. „Mit einer Sündflut von Renommisterei wurde man fortgeschwemmt. Liebesabenteuer rechts und links, im Postwagen, in der Passagierstube, im Bad, in der Kirche, auf der Straße, in Winkeln, überall Liebe; Liebe mit den Fingerspitzen, Liebe mit den Knieen, Liebe im Schlaf, Liebe in Haarwickeln, Liebe in Schlesien, Dessau, Braunschweig, Leipzig, Karlsbad, Teplitz, München, Tirol, Italien, Steiermark, Wien, Prag, Liebe überall, aber nur für Einen! Für H. Laube! Die Novellen, Skizzen und Romane drehen sich alle um dieselben Angeln; die Frauenbilder, meist üppige, kokette, den Männern sich anbietende Gestalten, gleichen sich zum Verwechseln. Es ist nicht ungerecht, daß ich ihn einen goethisierenden Clauren genannt habe."

Die obenerwähnte teilweise Abstreifung dieser burschikosen Manier, die Einlenkung zu einer Art objektiver Darstellung, macht sich zuerst in den Skizzen „Französische Lustschlösser" (Mannheim 1840), dem humoristischen episch-didaktischen Büchlein „Das Jagdbrevier" (Leipzig 1841), in der Novelle „Die Bandomire" (Mitau 1842) und dem Roman „Gräfin Chateaubriand" (Leipzig 1843) geltend. Vor allem bestimmte sie Laubes dramatische Thätigkeit, welche er mit einem engen Anschluß an die Tradition und die Technik des Theaters, die ihn, schon ehe er dramaturgisch wirksam war, voll interessierten, sehr erfolgreich zu machen verstand. Die Reihe seiner Dramen eröffnete er mit den Tragödien: „Monaldeschi" und „Struensee", in denen er jene Lieblingshelden, die sich nachher durch seine ganze dramatische Produktion ziehen, die genialen Abenteurer und Glücksjäger, zuerst verherrlicht. Nacheinander entstanden die Lustspiele: „Rokokko, oder die alten Herren", „Gottsched und Gellert", die Schauspiele: „Die Bernsteinhexe" und „Die Karlsschüler", letzteres das erfolgreichste dramatische Werk Laubes, welches, die Flucht Schillers aus Stuttgart mit poetischer Freiheit dramatisierend, durch die Gegenüberstellung

der Despotenpersönlichkeit Herzog Karls von Württemberg und der Gestalt des jugendlichen Schiller eine fascinierende Wirkung ausübte und ziemlich natürlich die Einflechtung aller jener kleinen Bezüge, aller jener anscheinend harmlosen und doch jederzeit zündenden Schlagworte gestattete, mit welchen die liberale Litteratur der vormärzlichen Zensur ein Schnippchen schlug. Es folgten die Schauspiele: „Prinz Friedrich", „Der Statthalter von Bengalen", die Tragödien: „Essex" und „Montrose", die Lustspiele: „Böse Zungen", „Cato von Eisen", welch letztere die besondern Verhältnisse der Wiener Gesellschaft zur Voraussetzung hatten. Psychologische Tiefe, wahrhaft poetischen Gehalt kann man all diesen Werken nicht nachrühmen. Aber die Wirkungsfähigkeit derselben basierte zunächst auf der Wahl der Stoffe. „Ich bekenne mich in der Theaterästhetik zu den Vorteilen der sogenannten Aktualität. Unter Aktualität verstehe ich diejenigen Vorgänge, welche für jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, welche die Gegenwart kennzeichnen, welche die Mitwelt treffen." (Vorwort zu „Böse Zungen".) Sie basierte weiterhin auf der sichern Kenntnis des theatralischen Effekts, der frischen Unmittelbarkeit des Dialogs, der robusten Entschlossenheit des Autors, sich viel lieber auf die unkünstlerische Sinnesweise des großen Publikums zu verlassen, als durch allzu feine Übergänge, Motivierungen oder Empfindungen die Wirkung im ganzen zu gefährden.

Neben der dramatischen Produktion ging die novellistische, die schildernde Prosa auch in der zweiten Hälfte von Laubes Leben her und brachte einige seiner besten Leistungen. Die frischen, lebhaften Skizzen: „Drei Königsstädte im Norden" (Leipzig 1845) und „Paris 1847" (ebendas. 1848), vor allem aber der Spätlingsroman: „Der deutsche Krieg" (ebendas. 1865—66), belegen am besten, wie weit Laubes rasche Auffassung der Außenwelt und seine resolute Lebensempfindung entwickelungsfähig waren. Der genannte Roman, unzweifelhaft das reifste wie das umfangreichste Werk des Schriftstellers, verdient vor allen andern den Namen einer Dichtung. Der breit angelegte Roman ist namentlich in seinen ersten Teilen vorzüglich durchgeführt, im ganzen sorgfältig ausgearbeitet, Erfindung und Charakteristik lebensvoller und bedeutender als in andern erzählenden Schöpfungen Laubes. Freilich treten das Grauen und Entsetzen, die rohe Verwilderung des Kriegs, welche die

eine Hälfte des kulturhistorischen Hintergrunds des Ganzen bilden müßten, etwas zu sehr gegen die vorzügliche Wiedergabe des theatralischen Prunks und der barbarisch-pedantischen Bildung der Zeit zurück. Allein wenigstens diese Seite des Hintergrunds ist mit aller Treue und Lebhaftigkeit dargestellt, und sowohl die erfundenen als die historischen Gestalten heben sich gut und deutlich davon ab. Die Spätlingsarbeiten Laubes, der Roman „Die Böhminger" (Leipzig 1880) und einige Novellen, sind Vehikel für eine Reihe persönlicher Erinnerungen geworden, die eine besondere litterarische Bedeutung nicht in Anspruch zu nehmen haben.

Eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen den Poeten alten Stils, welche von der naiven Empfindung und der unmittelbaren Lebensauffassung ausgingen, und zwischen den modernen Litteraten, die den schöpferischen Zeitgeist in sich verspürten und der Freiheit in ihren Geburtswehen mit leidenschaftlicher Ungeduld zu Hilfe zu kommen trachteten, nahm Franz von Gaudy ein. Geboren als Sohn eines preußischen Offiziers am 19. April 1800 zu Frankfurt a. O., folgte er zunächst der Familientradition, empfing die übliche Offiziersbildung und trat als Leutnant in die preußische Armee ein. Er garnisonierte zu Potsdam, Breslau und an andern Orten, nahm aber 1833 den Abschied, um ganz seinen litterarischen Neigungen leben zu können, und ließ sich als Schriftsteller in Berlin nieder, wo er am 6. Februar 1840 starb. Eine Ausgabe seiner „Sämtlichen Werke" (herausgegeben von A. Müller, Berlin 1844; neuere Ausgabe, ebendas. 1853) zeigt ihn auf allen Gebieten thätig, von allen Erscheinungen der Zeit angeregt, hauptsächlich aber doch den Spuren Heines folgend. Die Ironie und Negation seines Vorbilds suchte er freilich mehr ins Launige, Heitere und Drollige zu wenden, aber im übrigen teilte er viele Anschauungen und Empfindungen Heines bis auf den Enthusiasmus für den großen Kaiser und seine große Armee, welchem er in seinen „Kaiserliedern" (Berlin 1835) Ausdruck gab. Mit Heine setzte er dem herrschenden Quietismus der polizeilich überwachten bürgerlichen Ruhe und dem pygmäenhaft kleinen Geschlecht des Tags die Verherrlichung des Sohns der Revolution und des Heros so vieler Schlachten gegenüber, ohne sich darum zu kümmern, daß er patriotischen Gemütern Ärgernis gab. In bunter Reihe folgten Gedichte, Novellen, Genrebilder und Reisebilder

ungleichen Gehalts und Werts, aber sämtlich von einem regen Geist belebt, der an der Bewegung der Zeit, an den liberalen Wünschen und Hoffnungen lebendigen Anteil nahm. Die lyrischen Gedichte Gaudys schlugen bald innige, schlicht ergreifende, bald lautere und schrillere Töne an; seine Nachbildungen französischer Chansons legten die Oppositionslust und satirische Schärfe an den Tag, welche um diese Zeit als besondere Vorzüge betrachtet wurden. Dem ausschließlichen Kultus der Prosa huldigte Gaudy nicht, aber einige seiner Prosaschriften, namentlich die humoristischen „Gedankensprünge eines der Cholera Entronnenen" (Glogau 1832), „Aus dem Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" (Leipzig 1836), „Mein Römerzug" (Berlin 1836), letztere eine farbenreiche und von sehr frischer Auffassung getragene Schilderung der ersten Reise nach Italien, welche der Dichter im Jahr 1835 unternommen hatte, fanden größern Beifall als die Gedichte.

Hundertfünfundsiebzigstes Kapitel.

Nachwirkungen des „jungen Deutschland“ in der Poesie.

Die gärungsvolle Zeit der dreißiger Jahre erweckte neben und mitten unter den jungdeutschen Umwälzern der deutschen Litteratur auch ein neues Geschlecht dramatischer Stürmer und Dränger, welches sich gegen die früher geschilderten Zustände und gegen den in der That unwürdigen Druck erhob, den die „reale“ Bühne der dramatischen Poesie mehr und mehr auferlegte. Noch immer herrschten auf den Brettern außer den gänzlich leeren und hohlen Tagesprodukten matte Jambentragödien, in denen das große Muster Schillers bis zur Unkenntlichkeit verblaßt war, und die Nachzügler der hispanisierenden romantischen Dramatik. So war es begreiflich und wäre an sich eine Bewegung von höchster Berechtigung gewesen, wenn eine Zahl jüngerer Talente, nach vollem Leben und mächtiger Wirkung, nicht Scheinwirkung, verlangend, dramatische Phantasie und kräftig-originelle Charakteristik wiederum geltend zu machen suchten. Schlimm nur, daß diese Bestrebungen, vom revolutionären Drang des Jahrzehnts ergriffen, zum größten Teil am mißverstandenen Shakespeare genährt, der Bühne nicht reformierend, sondern schlechthin negierend gegenübertraten, daß der Zug völliger Auflösung aller Kunst in formlose Geistreichigkeit, welcher das Jahrzehnt des jungen Deutschland beherrschte, auch in zahlreichen dramatischen Gebilden zu Tage trat, die mit der theatralischen Konventionalität zugleich die dramatische Form selbst über Bord warfen. Selbst wenn die Bühne den Willen gehabt hätte, sich der dramatischen Talente eines Grabbe und andrer anzunehmen, so ward dies durch die szenische und sonstige Zerfahrenheit der genialen Dramen unmöglich gemacht. Man kann nicht sagen, daß diese Werke für die Litteratur völlig verloren gingen, da sie anregend und kräftigend auf die nächste, etwas besonnenere Generation der

Dramatiker wirkten und das Wohlgefallen wenigstens einzelner Kreise an den charakterlosen Schöpfungen der Raupachschen Epoche beseitigen halfen. Der poetisch-litterarische Wert dieser neuen, mit der Neigung zum Geistreichen und Neuen um jeden Preis wie mit der politisch-revolutionären Gärung und Stimmung in Wechselwirkung stehenden Schöpfungen mußte natürlich ein sehr ungleicher sein; neben die große, ja mächtige Naturbegabung drängten sich forcierte Genialität und die hohlste Großmannssucht in die Reihen der neuen dramatischen Stürmer und Dränger, alle gärenden und verworrenen Neigungen und Stimmungen der Zeit fanden hier ebenso wie die frischen und keimkräftigen Bestrebungen ihren Ausdruck.

Der gepriesenste und in seiner Weise originellste dieser Stürmer und Dränger war Christian Dietrich Grabbe, am 14. Dezember 1801 zu Detmold als der Sohn des dortigen Zuchthausverwalters geboren. Grabbe studierte die Rechte in Leipzig und Berlin und führte während seiner Studienzeit ein tollwirbeliges Geniedasein, das seine Gesundheit untergrub und ihn zu einer ernsten Pflege seines wahrhaft bedeutenden, aber bereits in den Anfängen verwildernden Talents nicht gelangen ließ. Nach einem verfehlten Versuch, durch Tiecks Protektion festen Fuß bei der Bühne zu gewinnen, ging Grabbe nach seiner Vaterstadt zurück, wurde Auditeur beim lippeschen Bataillon, ein Amt, das ihm Muße genug ließ, sich seinen dramatischen Entwürfen zu widmen, deren erste er als „Dramatische Dichtungen“ (Frankfurt a. M. 1827) bald nach der Rückkehr von der Universität veröffentlichte. Im Jahr 1833 gab Grabbe, durch häusliche und amtliche Mißverhältnisse bestimmt, seine Stellung in Detmold auf, wendete sich nach Frankfurt a. M. und dann nach Düsseldorf, wo sich Immermann des durch den Trunk und wirklich verhängnisvolle Lebenserfahrungen früh Zerrütteten umsonst nach besten Kräften anzunehmen suchte. Lebensüberdrüssig kehrte Grabbe nach seiner Vaterstadt zurück, wo er am 12. September 1836 starb. Erst lange nach seinem Tod wurden seine „Sämtlichen Werke“ (herausgegeben von Rud. v. Gottschall, Leipzig 1870; herausgegeben von Oskar Blumenthal, Lemgo 1875) gesammelt und selbst der Versuch gemacht, ein und das andre Drama Grabbes für die Bühne zu bearbeiten. Die ursprüngliche Dichterkraft, welche sich in den ersten dramatischen Dichtungen Grabbes, der Tragödie „Herzog

Theodor von Gotland" und dem gewaltigen Fragment „Marius und Sulla", kundgegeben hatte, verleugnete sich in den Tragödien: „Don Juan und Faust" (Frankfurt a. M. 1829), „Kaiser Friedrich Barbarossa" (ebendas. 1829), „Kaiser Heinrich VI." (ebendas. 1830), „Napoleon, oder die Hundert Tage (ebendas. 1832) so wenig, als sich anderseits verkennen ließ, daß dicht neben der gewaltigen Charakteristik, der hinreißenden Schlagkraft des Ausdrucks grelle Unnatur und eine geistreiche und bizarre Willkür standen, die des Glaubens an die eignen Gestalten entbehrten. Wenige dieser Gestalten haben Wurzeln im Boden der Natur, und im Bestreben nach der fortreißenden und zwingenden Originalität der Situationen wie der Charaktere verliert der Dichter überall die einfache Möglichkeit unter den Füßen. Je weiter er vorschritt, um so mehr versuchte Grabbe durch epigrammatische Zuspitzung des Ausdrucks psychologischen Tiefblick zu offenbaren. Die Tragödie „Hannibal" (Düsseldorf 1835), das Jugendprodukt „Aschenbrödel" (ebendas. 1835), ein dramatisches Märchen, das er in Düsseldorf überarbeitete, endlich das aus seinem Nachlaß herausgegebene Drama „Die Hermannsschlacht" (ebendas. 1838) lieferten den redenden Beweis, daß bei diesem unglückseligen Talent die Steigerung sich mit einer von innen heraus wirkenden Zerstörung seiner Erfindungen verband.

Minder produktiv als Grabbe, aber von gleicher Artung, dabei wohl von Haus aus mit einer größern Entwickelungsfähigkeit ausgestattet, die ihm das Geschick nicht zu erweisen vergönnte, zeigte sich ein durch Gutzkow in die Litteratur eingeführter junger Dichter. Georg Büchner, als der Sohn eines tüchtigen Arztes am 17. Oktober 1813 zu Goddelau in Hessen geboren, in Darmstadt erzogen, bestimmte sich für das Studium der Naturwissenschaften, das er nach dem Wunsch des Vaters 1832 in Straßburg begann und seit 1833 in Gießen fortsetzte. Hier ward er tief in die geheimen politischen Zettelungen und demokratischen Agitationen verstrickt, deren eigentliches Haupt der unglückliche Pfarrer Weidig war. Büchner suchte der ergriffenen Sache den Schwung großen Parteilebens und dem kleinen Treiben der Geheimbündler eine straffe Organisation zu geben. Er verfaßte die wilde Flugschrift „Der hessische Landbote", welche 1834, auf geheimer Presse gedruckt, in Hunderten von Exemplaren zerstreut ward. Der darmstädtischen Regierung bereits verdächtig,

verweilte er im Winter von 1834 auf 1835 im elterlichen Haus zu Darmstadt, schrieb hier seine Tragödie „Dantons Tod“, flüchtete vor der drohenden Untersuchungshaft im März 1835 nach Straßburg, wo er fleißig arbeitete, um für sich und seine Braut eine feste Lebensstellung zu erringen, übrigens auch seine poetische Thätigkeit durch den Beginn einer bürgerlichen Tragödie: „Wozzek“, und eines Lustspiels: „Leonce und Lena“, fortsetzte. Im Oktober 1836 habilitierte er sich als Privatdozent an der Universität Zürich, wo er neben vergleichender Anatomie auch Philosophie vorzutragen beabsichtigte. Doch war seiner akademischen Thätigkeit eine noch kürzere Entfaltung vergönnt als seiner poetischen. Am 19. Februar 1837 wurde er von einem tückischen Nervenfieber jäh dahingerafft.

Seine „Sämtlichen Werke“ (herausgegeben von Karl Emil Franzos, Frankfurt a. M. 1880) enthielten außer den obengenannten Anfängen in der Hauptsache nur die Tragödie „Dantons Tod“ (erster Druck, ebendas. 1835), der er seinen poetischen Ruf und seine Stelle in der Geschichte der deutschen Litteratur verdankt. Das geniale Werk Büchners ist kein Drama, wohl aber eine Skizze zu einem solchen, eine Skizze voll entschiedener Genialität, welche hier an Grabbe, dort an Heinrich von Kleist mit seinem Zug zur unbedingten Wahrheit der Charakteristik gemahnt. Die Energie des Pathos, die Schlagkraft des Ausdrucks, das Heranstreifen der schärfsten Züge an die Fratze oder Karikatur, die Sucht, neben der Vorführung echten Lebens durch Paradoxien und geistreiche Einfälle Effekt zu machen, erinnern bald an den einen, bald an den andern, ohne daß man von Nachahmung sprechen dürfte. Dabei steckte in dem jugendlich brausenden, revolutionären Poeten ein Stück von der unbarmherzigen Wahrheitsliebe und schlichten Unmittelbarkeit des echten, gottbegnadeten Dichters, der das Leben darstellen muß, wie er es sieht. Die Tendenz Büchners war ohne Zweifel eine Verherrlichung der Republik, er wollte die Zeit von 1793 in leuchtenden Bildern, mit lockenden Farben vor Augen stellen. Aber so tief er sich auch in die verlogenen Verherrlichungen der Schreckenszeit hineingelesen hatte, sein poetischer Sinn war rein und unbestechlich; ohne jede Idealisierung treten uns Danton in seiner genialen Verlumptheit und sanguinischen Zuversicht, Robespierre, der „große Unbestechliche“, in der impotenten Nüchternheit und der essigsauren Tugend seines engen Wesens entgegen; mit

fast erschreckender Nacktheit und dem stärksten naturalistischen Cynismus wandelt sich in Büchners Szenen das unsterbliche Volk von 1793 zum kreischenden, lastervollen, grotesken Pöbel.

Eine viel schwächere Kraft als Büchner war Alexander Fischer; geboren zu Petersburg 1814, studierte er Philosophie in Leipzig, widmete sich der Litteratur, in welcher er mit der Tragödie „Masaniello“ (Leipzig 1839) im wildesten Grabbeschen Geniestil debütierte. In tiefer, grollender Unzufriedenheit mit sich und der Welt erschoß er sich zu Freiberg in Sachsen am 1. April 1843. Aus seinem Nachlaß trat eine etwas maßvollere, aber vielfach bizarre zweite Tragödie: „Nausikaa“ (herausgegeben von Ad. Stern, Leipzig 1854), hervor. Ein äußerster Repräsentant der gestaltlosen und wüsten Genialität, in seinem Leben wie in seinem Dichten gleich haltlos, war Hermann Ludwig Wolfram, der unter dem Pseudonym F. Marlow vorübergehendes Aufsehen erregte. Geboren 1818 zu Schkeuditz, hatte er in Leipzig und Berlin Philosophie studiert und führte ein so wüst zerfahrenes Litteratenleben, daß er nach jahrelanger Verschollenheit und rettungsloser Herabgekommenheit sein Ende im Hospital des Korrektionshauses zu St. Georg in Leipzig am 11. März 1852 fand. Die beiden Dramen: „Faust“ (Leipzig 1840) und „Gutenberg“ (ebendas. 1841) waren Musterstücke wüster Großmannssucht und jener renommistischen Geistreichigkeit, in welcher sich die jungdeutschen Litteraten gefallen hatten, schrille Nachklänge zu Theodor Mundts Capriccios und Gutzkows ältesten Dichtungsversuchen.

Die jungdeutsche Vorstellung von einer völlig neuen Poesie, einem Bruch mit allen seitherigen Traditionen und den schlechthin „schale Sentimentalität“ getauften lyrischen Empfindungen ging nach und nach aus der Kritik auch in die lyrische Poesie über. Unter den Einwirkungen dieser Anschauung und im steigenden Mißgefühl über die Schwäche und farblose Mattheit eines großen Teils der in Geltung stehenden Lyrik erwies es sich zwar als Unmöglichkeit, die lyrische Stimmung und die Neigung zu ihrer künstlerischen Darlebung völlig aus der Litteratur zu verbannen. Wohl aber erwachte der Gedanke, die lyrische Empfindung fernerhin ganz andern Lebenseindrücken abzugewinnen als denen, welche bisher zur Erweckung derselben gedient hatten. Das Bedürfnis neuer Gefühle, neuer Begeisterungen, vor allem dasjenige neuer Bilder und Farben trat derart in den Vorder-

grund, daß man eine Reihe von vorwiegend deskriptiven Dichtern mit großem Anteil begrüßte und sie als Genossen der eigentlichen Erneuerer der Litteratur in Prosa feierte. Die Grenze dessen, was in der poetischen Darstellung von Äußerlichkeiten seither als zulässig gegolten hatte, wurde um so kühnern Muts überschritten, als ja Weltschilderung und Weltspiegelung, Wiedergabe bunter, fremder, das verrufene Einerlei des Daseins ablösender Szenen zu den Lieblingsforderungen der Zeit gehörten. Durch frischere Bilder aus Natur und Leben sollte auch eine frischere Bildlichkeit der poetischen Sprache gewonnen werden, und wenn man dabei, gleich den Prosaikern, auf Abwege geriet und unsinnliche, nur bildlich scheinende Rhetorik gewann oder sich zu unnatürlich grellem Farbenauftrag, zu effekthaschender Pikanterie und Seltsamkeit verleiten ließ, so glaubte man doch mit der Durchbrechung der seitherigen Schranken ein Erkleckliches gewonnen zu haben. Gegen das Ende der dreißiger Jahre trat im Sinn dieser Anschauungen als eine blendend neue Erscheinung der Deutsch-Ungar Karl Beck in die Litteratur. Geboren am 1. Mai 1817 zu Baja in Ungarn, studierte er in Wien und Leipzig, führte im ganzen ein Wanderdasein und starb am 9. April 1879 zu Wien. Beck begann seine Laufbahn mit den lyrischen Sammlungen: „Nächte, gepanzerte Lieder" (Leipzig 1838) und „Der fahrende Poet" (ebendas. 1838) in der Periode der stärksten Gärung. Alle Schlagworte der Zeit, des politischen Liberalismus wie des litterarischen jungen Deutschland, wurden hier mit halb orientalischem Bilderprunk umkleidet und in energisch klingenden Rhythmen noch einmal an das Ohr der Offenbarungsgläubigen gebracht. Einzelne Bilder zeugten von wirklicher Kraft, das Ganze erschien wüst und geschmacklos, ein Rückfall in den hohlen Bombast und äußerlichen Prunk der Poeten aus Hofmannswaldaus Schule. Die Bilderphantastik ruft oft geradezu den Eindruck des Skurrilen hervor, die überschwengliche Rhetorik schlägt mehr als einmal in ihren Gegensatz, die Trivialität, um. Im allgemeinen verkündete Beck die Herrlichkeit der neuen Zeit, in einzelnen Genrebildern, unter denen das Gedicht „Knecht und Magd" zum Besten seiner gesamten Poesie gehört, bespricht er zornig und ingrimmig auch den Jammer der gefeierten modernen Entwickelung, in den spätern „Liedern vom armen Mann" (Berlin 1846) trägt er energisch eine sozialistische Tendenz zur

Schau. Am glücklichsten war der Poet, von einigen schönen „stillen Liedern“ abgesehen, in denen er gleichsam ein andrer als er selbst ist, in einer Dichtung, die seinem überwiegenden Hang zur Beschreibung, zur Vorführung fremdartiger, aber farbiger Bilder hinreichende Gelegenheit gab. „Jankó, der Roßhirt“, ein Roman in Versen (Leipzig 1841; 3. Aufl., Berlin 1870), war zwar keine geschlossene Komposition; aber die einfache Handlung der Erzählung trat in leiblicher Deutlichkeit hervor, und die Glut, die realistische Lebendigkeit der Sitten- und Landschaftsschilderung konnte ihres Eindrucks nicht verfehlen. Die eigentümlichen halbwilden Reize seiner ungarischen Heimat, das Leben der Pferdehirten auf den Heiden, der altmagyarischen Magnaten auf ihren Schlössern, der eingewanderten Deutschen in den Dörfern, der umherschweifenden Zigeuner, geben den Episoden des Gedichts charakteristische Mannigfaltigkeit; die wechselnden Rhythmen schmiegen sich meist vorzüglich an die jedesmalige Grundstimmung der Szenen an, über einige gekünstelte läßt sich rasch hinwegkommen. Was dem Gedicht fehlt, ist eine gewisse innere Wärme und Beseelung; einen tiefern Anteil vermag man weder an Jankó und der von ihm verratenen Zigeunerin Juliska noch an dem Magnaten und der blonden deutschen Wirtstochter Maria zu nehmen. Doch lag sicher schon ein großes Verdienst in der kräftigen und prächtigen Darstellung eines so mannigfaltigen Außenlebens und in der stimmungsvollen Wiedergabe der dramatisch bewegten Szenen dieses Lebens, und „Jankó, der Roßhirt“ blieb insofern nicht ohne Wirkung. Der Dichter ergriff noch einige Male heimatliche und verwandte Stoffe, allein weder die Nachklänge der ungarischen Revolution, welche er in den erzählenden und beschreibenden Dichtungen „Aus der Heimat“ (Dresden 1852) gab, noch die poetische Erzählung „Jadwiga“ (Wien 1863) mit dem Hintergrund polnischen Lebens erreichten die gestaltende Kraft und das leuchtende Kolorit des „Jankó“.

Viel höher wie Beck stand als deskriptiver Dichter Ferdinand Freiligrath, welcher ungefähr um dieselbe Zeit wie der „fahrende“ deutsch-ungarische Poet in die Litteratur eintrat. In seiner zweiten Periode gehörte Freiligrath in die Reihe der spezifisch politischen Dichter, die er in Glut der Leidenschaft, energischer und glücklicher Bildlichkeit des Ausdrucks und hinreißendem Pathos ebenso hinter sich ließ, wie er in seiner ersten

Periode an Weite des Blicks, Originalität und frischer Lust an den Wundern der Welt die übrigen beschreibenden Dichter übertraf. Auf die Erscheinung und Entwickelung von Poetennaturen wie diejenige Freiligraths hatten unzweifelhaft die Unruhe und der Durst nach neuen Eindrücken, neuen Anschauungen und Farben, welche die jungdeutsche Litteraturbewegung begleiteten, Anteil. Doch traten bei ihm wie bei andern ein selbständiges Element, eine Freude an der künstlerischen Ausgestaltung aller weltsehnsüchtigen und weltfahrenden Stimmungen, hinzu, die den Anbetern der Prosa nichts weniger als verdienstlich erschienen. Freiligrath war am 18. Juli 1810 zu Detmold geboren, widmete sich auf äußere Veranlassungen hin dem Kaufmannsstand. Im 16. Jahr schrieb er, den Eingebungen einer lebhaften Phantasie folgend, bereits seine ersten Gedichte. Nach bestandener Lehrzeit in Soest nahm Freiligrath eine Stelle auf einem Kontor in Amsterdam an. Hier empfing er jene Eindrücke, welche seinen ältern Gedichten die Richtung auf kräftige und farbenlodernde Schilderung gaben und mit dem allgemeinen Verlangen nach neuem Leben und neuen Klängen auch in der Lyrik so glücklich zusammentrafen. Nach Deutschland zurückgekehrt, entschloß sich Freiligrath, nachdem die erste Sammlung seiner Gedichte 1838 mit großem Beifall begrüßt worden war, sein Leben fortan der Litteratur zu widmen, ließ sich nach seiner Verheiratung mit Ida Melos aus Weimar in Darmstadt und demnächst in St. Goar am Rheine nieder. Ein Jahrgehalt König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen, dessen Bewilligung Alexander von Humboldt vermittelte, kam ihm nur wenige Jahre zu gute. Denn dem Dichter ward in der ihm gegönnten Muße nur allzubald klar, daß er den Gesinnungen und Anschauungen der radikalen politischen Parteien, die er bis dahin gelegentlich bekämpft hatte, viel näher stehe, als er geahnt. Mit jedem Gedicht der ersten vierziger Jahre that er einen Schritt zur politischen Poesie hinüber. Die Konsequenzen der Veröffentlichung seiner Gedichtsammlung „Ein Glaubensbekenntnis" nötigten Freiligrath nicht nur, auf seine Pension zu verzichten, sondern trieben ihn alsbald auch ins Exil. Er wendete sich nach Belgien, demnächst nach der Schweiz und zuletzt nach London, wo er wieder eine kaufmännische Anstellung suchte. Das Jahr 1848 führte ihn nach Deutschland zurück, er beteiligte sich an der Redaktion der republikanischen

„Neuen Rheinischen Zeitung", lebte dann in Düsseldorf und wurde nach Herausgabe seiner „Neuen politischen und sozialen Gedichte" abermals ausgewiesen. In London fand er als Geschäftsführer der Bank of Switzerland eine Existenz, und die in langen Zwischenräumen noch hervortretenden Gedichte erwiesen, daß der Quell der Poesie in ihm nur stockte, nicht versiegt sei. 1868 kehrte er für immer nach Deutschland wieder; der Ertrag einer Nationalsubskription gestattete ihm, lediglich seiner Poesie zu leben, die gerade in diesen letzten Jahren noch einige der schönsten Blüten trieb. Freiligrath ließ sich in Kannstatt bei Stuttgart nieder, veranstaltete eine Gesamtausgabe seiner Dichtungen und starb am 18. März 1876 in diesem Asyl.

Freiligraths „Gesammelte Dichtungen" (erste Gesamtausgabe, Stuttgart 1871) zeigen trotz der grundverschiedenen Anschauungen vom Wesen und Zweck der Poesie, denen der Dichter in der ersten und zweiten Hälfte seiner poetischen Thätigkeit gehuldigt, eine außerordentliche Einheit des Tons, des Kolorits. Die weltschildernden wie die politischen Gedichte sind vor allem durch den Glanz und die Frische ihrer deskriptiven Elemente ausgezeichnet, gleichwohl kein Rückfall in die beschreibende Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Bild gesellte sich bei Freiligrath beinahe überall der poetische Gedanke, die Empfindung und Stimmung, für welche die Realität des Bildes nur ein Gleichnis war. Die erste und verbreitetste Sammlung seiner „Gedichte" (erster Druck, Stuttgart 1838) malt mit Vorliebe Bilder des Meers, der Steppe, der Wüste, der tropischen oder nordischen Landschaft, Bilder des Kampfes, des Todes, des Grauens, stellt leidenschaftlich gespannte Situationen oder grelle Gegensätze vor das äußere Auge des Lesers, ohne darum der kräftigen, zarten oder innigen Empfindung an rechter Stelle zu entbehren. Die Neigung des Dichters, in breiten Strichen zu malen und das Fremdartige seiner Bilder durch einen gleichfalls fremdartigen Klang noch zu verstärken, führte Freiligrath zum Alexandriner, der aus der deutschen Poesie fast verschwunden war, zurück. Gedichte wie: „Der Alexandriner", „Der Scheich am Sinai", „Anno Domini" erweisen, wie stark Freiligraths Entwickelung unter den Einflüssen auch der modernen französischen Poesie und namentlich Victor Hugos gestanden hatte. Daneben machte sich auch in dieser heißblütigen, farbenschwelgenden und phantastischen Poesie ein entschieden

deutsches Element geltend. Die schönsten der ältern Gedichte, unter denen sich wenige lyrische im engsten Sinn finden, Gedichte wie: „Die Auswanderer", „Die Bilderbibel", „Der Tod des Führers", „Der ausgewanderte Dichter" haben den echt heimatlichen Klang, der das Herz im Tiefsten berührt. Auch in der Sammlung „Zwischen den Garben" (Stuttgart 1849), in welcher Freiligrath eine Nachlese älterer Dichtungen veranstaltete, finden sich poetische Perlen.

Die Reihe der politisch-sozialen Gedichte Freiligraths begann mit „Ein Glaubensbekenntnis" (Mainz 1844). Die lebendige Anschauung, Empfindung und kräftige Schilderungsgabe des Poeten erhielten hier einen Beisatz durch das revolutionäre Pathos und die gewaltige prophetische Sicherheit, mit der er den Sieg der neuergriffenen Sache verkündete. Mit Gedichten wie: „Aus Spanien", „Des Kaisers Segen", „Vom Harz", „Aus dem schlesischen Gebirge", „An Hoffmann von Fallersleben", „Ihr kennt die Sitte wohl der Schotten" fand er den Übergang zu den wilden, aber zum Teil hinreißenden, auch Andersgesinnte mit geheimnisvoller Macht berührenden Revolutionsbildern in dem Büchlein „Ça ira" (Zürich 1846). In den „Neuern politischen und sozialen Gedichten" (Düsseldorf 1849—1850) macht sich neben der energischen und zum Teil noch immer glücklichen Bildlichkeit eine überhitzte Rhetorik geltend, welche mit großen Worten ersetzt, was der Sache an Kraft fehlt. Wunderbar aber war es, wie zwischen diese Laute bis zum Wahnsinn gesteigerten politischen Hasses und der fiebernden Erwartung eines blutigen und wilden Umsturzes alles Bestehenden sich die lieblichsten poetischen Vorstellungen drängten, wie im „Weihnachtslied für meine Kinder". Die während des zweiten Exils und nach der Heimkehr Freiligraths entstandenen Gedichte haben die künstliche Wildheit und die zerlumpte Jakobinermütze abgestreift, die patriotische Empfindung des Dichters wirkt hier unendlich glücklicher, der Nachruf: „Bei Johanna Kinkels Begräbnis", das „Westfälische Sommerlied" von 1866, die Hochzeitsgedichte für seine Töchter Käthe und Luise, die Gedichte aus dem Jahr 1870, vor allen „Hurrah Germania" und „Die Trompete von Vionville", gehören zu den schönsten Freiligraths und bildeten einen versöhnenden und erhebenden Abschluß seiner poetischen Thätigkeit.

In seinen Nachahmern war Freiligrath nicht glücklich, die

Klippe der äußerlichen Beschreibung, des Schwelgens in absonderlichen Bildern, in malenden Phrasen und Fremdwörtern, die er selbst nicht immer vermieden hatte, ließ kleinere Begabungen vollständig scheitern. Ein Muster häßlicher Geschmacklosigkeit, Nachstammler Becks und Freiligraths zugleich war Heinrich von Levitschnigg, der „österreichische Freiligrath“. Geboren am 25. September 1810 zu Wien, widmete er sich der Journalistik, lebte als Mitarbeiter und Redakteur verschiedener Zeitungen in Wien, Pest, Preßburg und wiederum in seiner Vaterstadt, wo er am 25. Januar 1862 starb. Seine zahlreichen Dichtungen, die alle den Eindruck des Erpreßten, Bombastischen, durch und durch Ungesunden, dazu formell Unreifen hervorriefen, dürften beinahe für Karikaturen der Freiligrathschen Dichtweise gelten. Charakteristische Proben davon enthalten seine Werke: „Ein Märchen“ (Pest 1847) und „Westöstlich“ (ebendas. 1847), welche die relativ besten des Poeten blieben. Ein weit bedeutenderer und glücklicherer Nachbildner Freiligrathscher Eigentümlichkeit war Feodor Löwe. Geboren am 5. Juli 1816 zu Kassel, widmete sich Löwe der Schauspielkunst, fand dauernde Stellung am Hoftheater zu Stuttgart, wo er noch gegenwärtig als Oberregisseur fungiert. Seine „Gedichte“ (Stuttgart 1854) und „Neuen Gedichte“ (ebendas. 1875) zeugen von lebendiger Phantasie und Empfindung, die Anregungen Freiligraths zu einer gewissen breiten Behandlung des deskriptiven Elements sind unverkennbar; aber die lebendige Beschreibung ist auch hier Mittel und nicht künstlerischer Zweck.

Die weitere Entfaltung der durch die Jungdeutschen angeregten, wenn schon von ihnen nicht gewollten Poesie fiel mit dem Emporstreben und dem momentanen Übergewicht der politischen Lyrik der Zeit nach zusammen, jener Lyrik, welche für einen Augenblick den „Kultus der Prosa“ in den Hintergrund drängte, den Kultus der Tendenz aber steigerte und wiederum ganz neue Wirkungen dieses Kultus auf das Publikum eintreten ließ.

Hundertsechsundsiebzigstes Kapitel.

Die politische Lyrik.

Feindlichere Gegensätze als die vom jungen Deutschland verkündete und geforderte Verwendung alles litterarischen Talents im Dienste des Tages, seiner materiellen wie seiner vermeintlich ideellen Interessen und das isolierte Kunstbewußtsein, die beinahe abstrakte Formfreude Platens wären schwer zu denken gewesen, und doch vereinigten sich ebendiese Gegensätze in einem bestimmten Augenblick. Mit der gleichen, keinen Widerspruch voraussetzenden und duldenden Sicherheit, mit welcher seiner Zeit die jungdeutsche Halbbelletristik und Halbpublizistik die ganze Teilnahme des Publikums und die Zukunft der deutschen Litteratur für sich beansprucht hatte, trat zu Ende der dreißiger Jahre die politische Lyrik auf den Plan. Die einflußreiche, geistvolle und mit diktatorischer Gewalt auftretende Kritik der „Halleschen Jahrbücher“ bekämpfte zu gleicher Zeit die innere Hohlheit und die kunstwidrige Stillosigkeit des jungen Deutschland, zu gleicher Zeit auch die veraltete Auffassung, welche an den urewigen Stoffen der Poesie festzuhalten trachtet. Im junghegelschen Stil wurde verkündet: „Wenn der Zweck absolut ist, so wird auch sein Effekt absolut und seine Realisierung ewig sein. Ist die Theorie unlebendig in sich gekehrt, so ist die Praxis öde, geistlos und interesselos. Die Geschichte schweigt, das Leben ist der Tod überall, wo es nur ein Privatleben gibt. Die Interessen, welche das Herz des politischen Menschen erfüllen, müssen in Wissen und Kunst erfaßt werden; sind diese reellen Interessen aus allen Herzen verschwunden, so träumt man sich andre. Wer poetisches oder philosophisches Talent hat, der hilft auf den Trümmern der Romantik die neue Welt aufbauen, die Welt der wahren, freien Humanität. Wer daran nicht glaubt, der hat keine Religion, und wenn

er das Wort stündlich im Mund führte. Es gibt nur drei Arten, sich zur Geschichte zu verhalten: irreligiös, gleichgültig mit Beruhigung in der privaten Glückseligkeit; antireligiös, in leidenschaftlichem Widerspruch gegen den unaufhaltsamen Gang der Geschichte; religiös, im Glauben an den Sieg der Wahrheit und die Verwirklichung der Freiheit." („Deutsche Jahrbücher" 1842, S. 1242.) So wurde die Zukunft der deutschen Poesie einstweilen auf die zahlreichen und immer neuen Nachahmungen politischer Gedichte gesetzt, welche bald der unbestimmten Sehnsucht enthusiastischer Jugend nach bewegterm Leben, nach freiern, größern und gesündern Zuständen einen oft wahrhaft poetischen Ausdruck liehen, bald die Forderungen und politischen Wünsche des Tages in „gereimten Leitartikeln" trocken und schwunglos zum Ausdruck brachten. Nach keiner Seite hin war diese neue politische Lyrik mit der eigenartigen, an den konkreten Anlaß geknüpften patriotischen Lyrik der Befreiungskriege vergleichbar. In ihrem rhetorischen Teil einigermaßen mit den gegenstandslosen, unbestimmt drang- und hoffnungsreichen Freiheits- und Vaterlandsgesängen der Klopstockschen Bardenperiode und des Göttinger Hainbunds verwandt, zeigte sie sich anderseits mit allen modernen Elementen erfüllt. Der geistreiche Spott, die frivole Negation der Heineschen Satire, die grollende Unzufriedenheit, die dünkelvolle Selbstüberhebung und die durstige Genußsucht der jungdeutschen Novellistik, die Farbenglut und das koloristische Bedürfnis der deskriptiven Poesie, welche in Freiligrath ihren gefeiertsten Vertreter an die politische Lyrik abgab, begegneten sich in derselben mit der aufrichtig empfundenen Scham über die Kleinlichkeit und die Enge der öffentlichen Zustände Deutschlands, mit der unbestimmten Sehnsucht nach Erlösung und Erneuerung. Die Erbitterung, mit welcher die herrschenden Gewalten der politischen Lyrik den Krieg machten, trieb dieselbe zu unerhörter Bedeutung hinauf, alle ästhetischen Bedenken gegen die ausschließliche Herrschaft eines wahrlich nicht ausschließlich berechtigten Zweigs der Lyrik blieben für den Augenblick wirkungslos. Gewiß hatte es ebensoviel oder -sowenig Sinn, das politische Gedicht für die höchste Schöpfung und den krönenden Abschluß der ganzen Litteratur zu erklären, als es seiner Zeit gehabt hatte, daß die Züricher Kritiker die Fabel für die beste und vollendetste aller Dichtungsgattungen ausgaben.

Erst als mit dem Jahr 1848 die volle Freiheit des poli-

tischen Dichtens kam, ward ein ruhiges Urteil über die Einseitigkeit der politischen Dichtung möglich. Die politische Lyrik ward weder polizeilich noch ästhetisch mehr unbedingt befehdet und für unzulässig erklärt, so hörten denn auch die Versuche auf, von ihren Regungen in den ersten vierziger Jahren an ein neues goldnes Zeitalter der deutschen Litteratur zu datieren. Die nur teilweise verdiente Vergessenheit, in welche schon ein Jahrzehnt nach seinem stürmisch begrüßten ersten Auftreten der gefeiertste Repräsentant der neuen politischen Dichtung sank, war einigermaßen sinnbildlich für das gesamte Schicksal der politischen Lyrik, wenn auch nicht aller der Poeten, die im Zeitraum zwischen 1840 und 1849 in die Reihe der „politischen Dichter" traten.

Georg Herwegh, geboren am 31. Mai 1817 zu Stuttgart, studierte Theologie in Tübingen, ging nach der Schweiz, wo er im Kreis der jüngern politischen Flüchtlinge lebte, und wo seine gefeierten „Gedichte eines Lebendigen" Ausgang der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre hervortraten. Im Jahr 1842 hielt Herwegh eine Art Triumphzug durch Deutschland, auf welchem er, allerorts mit Zweckessen und Toasten gefeiert, eine Zeitlang als der Poet der deutschen Zukunft galt. Abwechselnde Erfolge, wie seine Unterredung mit dem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, und Niederlagen, wie die an mehreren Orten eintretenden polizeilichen Maßregelungen und Ausweisungen, vermehrten seine Berühmtheit. Nach seiner Verheiratung lebte der Dichter wiederum teils in der Schweiz, teils in Paris. Von Paris aus versuchte er im Frühling 1848 in die republikanischen Bewegungen in Südwestdeutschland einzugreifen, betrat an der Spitze einer Freischar den deutschen Boden, flüchtete aber, als seine Schar von württembergischen Truppen zersprengt ward, nach der Schweiz zurück. Von nun an verweilte er hauptsächlich in Zürich, wo sich seit 1849 ein neuer Kreis deutscher Flüchtlinge von zum Teil hoher geistiger Bedeutung versammelte. Aber trotz der Anregungen, die er hier empfing, schien Herweghs poetischer Trieb erstorben, nur wenige Gedichte entstammten der Zeit von 1848—75. In den letzten Jahren seines Lebens ließ er sich wieder in Deutschland nieder und starb am 7. April 1875 in Lichtenthal bei Baden.

Herweghs Dichterruhm gründete sich ausschließlich, von seiner Teilnahme an einer Übertragung der poetischen Werke Lamartines abgesehen, auf seine „Gedichte eines Lebendigen"

(erster Druck, Zürich 1839; neueste Auflage, Stuttgart 1871; zweiter Teil, erster Druck, Zürich 1843, neueste Auflage 1871), deren besondere Eigentümlichkeit den Anfängen des deutschen Radikalismus und der nur allmählich wachsenden revolutionären Stimmung entsprach. Die wenigen nichtpolitischen Gedichte, welche Herweghs beide Sammlungen enthielten, kontrastierten mit ihrem Zug zur Anmut, zu einer elegischen, stillen Innigkeit wunderbar mit dem unbestimmten stürmischen Freiheitsdrang, der laut tönenden Rhetorik der politischen Lieder, welche die Jugend hinrissen. Die prächtige klare Form, in der sich der neue Haß aussprach, die lebendigen Bilder, mit denen die künftige Revolution verklärt und dazwischen das, was aller Sehnsucht war, das freie Wort, die deutsche Flotte, der herzerquickende Krieg, vor allem doch die Jugend und abermals die Jugend, gefeiert und alles, was alt war oder dem Poeten alt hieß, beiseite geschoben oder verhöhnt wurden, alles verfehlte seine Wirkung nicht. Die Herweghschen Gedichte weckten einen weitreichenden Nachhall, und obschon nur ein kleiner Teil von ihnen sangbar war, erlangten sie die Verbreitung volkstümlicher Lieder. Die spätern, erst aus Herweghs Nachlaß erschienenen „Neuen Gedichte" (Zürich 1877) trafen auf einen ebenso allgemeinen Widerwillen und Widerstand der öffentlichen Meinung, wie die „Gedichte eines Lebendigen" Zustimmung und maßlosen Enthusiasmus geweckt hatten. Wohl waren einzelne der satirischen Gedichte darin vom schärfsten und edelsten Schliff, wohl fand der Dichter einzelne Laute seiner alten Begeisterung; aber eine Persönlichkeit, die mit der größer gewordenen Zeit gewachsen, die sich freudig entwickelt hatte, sprach nicht aus ihnen.

Fast gleichzeitig mit Herwegh trat ein junger norddeutscher Dichter auf, welcher auch in der Kritik (als Mitarbeiter der „Halleschen Jahrbücher") das Lebensrecht und den Herrschaftsanspruch der politischen Poesie verfocht. Robert Ernst Prutz, geboren am 30. Mai 1816 zu Stettin, studierte Philosophie und Philologie in Berlin und Halle und ward an der beabsichtigten Niederlassung als Privatdozent an irgend einer preußischen oder außerpreußischen Universität durch den Ruf verhindert, den seine ersten Zeitgedichte erworben. Überall als verdächtig zurückgewiesen, sah er sich zu einem litterarischen Wanderleben verurteilt, das ihn bis zum Jahr 1849 nach Jena, Dresden, Hamburg, Berlin führte. Erst 1849 ward er zum außerordent-

lichen Professor der Litteraturgeschichte an der Universität Halle ernannt. Im Jahr 1858 legte er seine Professur nieder und nahm seinen Wohnsitz in seiner Vaterstadt Stettin, wo er in ziemlicher Zurückgezogenheit, aber litterarisch noch immer sehr thätig lebte. Als Dramatiker, Lyriker, Romanschriftsteller, als historischer, litterarhistorischer, kritischer Schriftsteller, als Dramaturg und Journalist entwickelte Prutz drei Jahrzehnte hindurch eine bewunderungswürdig vielseitige und unermüdliche Arbeitskraft. Leider verfiel er, besonders in seinen spätern Romanen, einer unkünstlerischen Hast und äußerlichen Flüchtigkeit, während er sich als lyrischer Poet bis zuletzt die ganze Kraft und Frische sowie das Schönheitsgefühl seiner besten Tage wahrte. Prutz starb am 21. Mai 1872 in Stettin.

Die erste, späterhin öfters erneuerte und jedesmal reichere Sammlung der „Gedichte" (Berlin 1841; 4. Auflage, Leipzig 1863) von Robert Prutz bewährte in frischen Liedern, in gehaltvollen, gedankenreichen Dichtungen mit einer gewissen Neigung zur rhetorischen Breite, in kräftig-vortrefflichen Balladen überall ein gesundes, an Natur und Geschichte genährtes Talent ohne unbedingten Zug und Drang zur zeitgemäßen Tendenzpoesie. Um so stärker und unbedingter trat diese Neigung in der Sammlung „Neue Gedichte" (Zürich 1843) hervor, welche vor der deutschen Zensur schon Zuflucht auf Schweizer Boden suchte. Hier wurden die letzten Konsequenzen politischer Poesie gezogen, der gereimte Leitartikel trat an die Stelle der wirklich empfundenen, innerlich gelebten Dichtung. Die Zeitungsphraseologie in flüssigen, aber vielfach platten Versen nahm sich neben einzelnen wahrhaft schwungvollen, aus der Tiefe eines poetischen Herzens strömenden Ergüssen nicht sonderlich erfreulich aus. Der Dichter aber schritt auf dem betretenen Weg rüstig weiter; seine satirische Komödie „Die politische Wochenstube" (Zürich 1843), welche zuerst wegen Majestätsbeleidigung beanstandet, danach aber ruhig verbreitet ward, entsprach der fehdelustigen oppositionellen Stimmung der vierziger Jahre, traf mit einzelnen witzigen Einfällen und geistvollen Wendungen manchen Mißstand der Zeit, litt aber unter der Abhängigkeit von der Augenblickspolitik und den überaus vergänglichen öffentlichen Zuständen derart, daß sie schon wenige Jahre später fast als unverständlich gelten mußte. Auch die ernsten und dramatischen Dichtungen des Poeten: „Karl von Bourbon", „Erich, der Bauern-

könig", „Moritz von Sachsen" (gesammelt in den „Dramatischen Werken", Leipzig 1847—49) hatten ihre Erfolge nicht ihren meist unzulänglich motivierten und ungleich durchgeführten Handlungen, nicht dem Verdienst ihrer Charakteristik, sondern wesentlich den Bezügen zu danken, in welche der Dichter die historischen Stoffe aus dem 16. Jahrhundert zur unmittelbaren Gegenwart gesetzt. Die Verwebung der Tagesstimmungen und vor allem die Verflechtung der Tagesschlagwörter mit den theatralischen Vorgängen war geschickt genug, gleichwohl verdrängte eben sie die Prutzschen Dramen nach wenigen Jahren wieder von der Bühne.

Prutz ließ übrigens die ausschließlich tendenziöse Produktion rasch genug hinter sich. Seine spätern lyrischen und lyrisch-epischen Dichtungen: „Aus der Heimat" (Leipzig 1858), „Aus goldnen Tagen" (Hamburg 1861), „Herbstrosen" (München 1864) und „Buch der Liebe" (Leipzig 1869), brachten noch eine Reihe wahrhaft schöner, innig und kräftig empfundener Gedichte. Seine Laufbahn als politischer Dichter nahm Prutz noch einmal wieder auf und schloß sie zugleich mit den Gedichten in Terzinen: „Mai 1866" und „Juli 1866", von denen das erstere ihm einen Prozeß wegen Majestätsbeleidigung und eine durch die bald darauf folgende Amnestie niedergeschlagene Verurteilung zu dreimonatlichem Gefängnis zuzog, während das zweite als poetisches Zeugnis des inzwischen, nach dem Sieg Preußens bei Königgrätz, erfolgten gewaltigen Umschwungs der öffentlichen Meinung gelten durfte. Neben der Lyrik pflegte Prutz in der zweiten Periode seines Schaffens auch den Roman, und sein Erstlingswerk dieser Gattung: „Das Engelchen" (Leipzig 1851), enthielt kräftige Szenen und Schilderungen, wenn es gleich einer durchgehend poetischen Stimmung und des künstlerischen Gleichmaßes der Ausführung empfindlich entbehrte. Die spätern Romane Prutz': „Die Schwägerin" (Dessau 1851), „Felix" (Leipzig 1852), „Der Musikantenturm" (ebendas. 1855) und „Oberndorf" (Prag 1863), litten unter den angedeuteten Mängeln noch stärker und hatten keinerlei Anspruch auf poetische Bedeutung.

Eine eigentümliche Stellung unter den politischen Lyrikern nahm Heinrich August Hoffmann, in der Regel als Hoffmann von Fallersleben bezeichnet, ein. Älter als die übrigen Poeten dieser Gruppe, war Hoffmann am 2. April 1798 zu

Fallersleben in Hannover geboren, hatte zu Bonn und Göttingen sich als einer der ersten und eifrigsten seiner Fachrichtung dem Studium der germanischen Philologie gewidmet, sich an der Universität Breslau habilitiert, war zum Kustos der dortigen Universitätsbibliothek und zum außerordentlichen Professor ernannt worden. Schon im reifen Mannesalter stehend, trat er 1841 mit den „Unpolitischen Liedern" hervor, welche seinem Leben eine zunächst wenig erfreuliche Wendung geben sollten. Er ward 1842 seines Amtes entsetzt und begann nun jenes Wanderdasein, das er selbst in seinen Lebenserinnerungen „Mein Leben" (Hannover 1868) geschildert hat, und das über ein volles Jahrzehnt bis zur endlichen Niederlassung in Weimar (1854) währte. Nach längerer Rast in der Ilmstadt ward er 1860 vom Herzog von Ratibor zum Bibliothekar in Korvei ernannt, wo er am 19. Januar 1874 starb. Auf dem Gebiet der deutschen Philologie und der ältern deutschen Litteraturgeschichte als Forscher und Herausgeber hervorragend und vielseitig thätig, von einer eigentümlichen Mischung zäher Arbeitskraft und Genußgewohnheiten, zeigt Hoffmann auch als Dichter eine merkwürdige Vereinigung scheinbarer Gegensätze. Der ursprünglichen Natur seines Talents nach ein Lyriker von schlichter Innigkeit und jener anspruchslosen Sangesfreude, die dem Volkslied verwandt ist, ein Sänger, der in seinen „Landsknechtliedern" den Ton der alten Gesänge bis zum Verwechseln zu treffen wußte, ein Poet der Wanderlust, der Freude am Wein und der leichten flüchtigen Liebe, schien Hoffmann nichts gemein zu haben mit dem Geschlecht der tendenziösen Lyriker, die in tönender und großenteils pomphafter Rhetorik den Tagesstimmungen Ausdruck gaben. Indes fand Hoffmann von Fallersleben eine Art des politischen Liedes, in welcher er seinen ursprünglichen Ton bis auf einen gewissen Punkt festhalten konnte. Die leichte Sangbarkeit und der volksmäßige Inhalt unterschieden seine politischen Lieder von denen seiner Genossen; die Trivialität, welche beim beständigen Reimen eines sehr kleinen Kreises immer wiederholter Phrasen gelegentlich unvermeidlich war, trat bei Hoffmann bänkelsängerisch und in Gassenhauern auf. Die ersten Proben dieser Art Lyrik gab Hoffmann in den schon erwähnten „Unpolitischen Liedern" (Hamburg 1841). Neben manchem einfach schönen Ausdruck patriotischer Empfindung fanden sich hier die ersten Proben jener eigentümlichen Poesie, welche in „Deutsche Gassenlieder"

(Zürich 1843), in „Deutsche Lieder aus der Schweiz“ (ebendas. 1843), „Diavolini“ (Darmstadt 1844) und „Hoffmannsche Tropfen“ (ebendas. 1845) sich bis zum Überdruß auslebte. Schon mit dem Heftchen „Fünfzig Kinderlieder“ (Leipzig 1843) kehrte er auf das eigenste Gebiet seiner Lyrik zurück. In den „Heimatklängen“ (Mainz 1850), den „Liedern aus Weimar“ (Hannover 1855) und der endgültigen größern Sammlung seiner „Gedichte“ (erste Sammlung, Breslau 1827; spätere Sammlung, Hannover 1853; letzte Sammlung als 8. Auflage, Berlin 1875) waltet durchaus sein ursprüngliches Naturell; die Freude am heitern Wandern und Naturgenuß, die einfache Innigkeit, welche dem Volkslied nahe verwandt ist, das derbe Behagen an allem frischen Leben und die liebevolle Versenkung in die Tiefen des Gemüts verbanden sich zu glücklicher Wirkung. Ohne Bedürfnis nach kunstvollern Formen, war Hoffmann von Fallersleben doch in jenem Sinn ein Sprachvirtuose, in dem dies Hans Sachs und ähnliche schlichte Dichter gewesen.

Ein Dichter von glänzender Begabung mit unzweifelhafter Gestaltungskraft trat in Franz Dingelstedt, dem Verfasser der „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“, in die Reihen der politischen Lyriker. Geboren am 20. Juni 1814 zu Halsdorf in Oberhessen, besuchte er das Gymnasium zu Rinteln, studierte in Marburg, ward nach einer kurzen Lehrthätigkeit zu Recklingen bei Hannover an das Gymnasium in Kassel berufen, erregte hier durch die Art seines Auftretens, seine poetischen Bestrebungen und die Herausgabe einer belletristischen Wochenschrift Anstoß und ward schließlich zur Strafe an das Gymnasium nach Fulda versetzt. Einige Jahre hindurch blieb er noch zwischen seiner Berufsstellung und dem ungestümen Wander- und Lebenstrieb, der ihn beseelte, geteilt, bis nach Herausgabe seiner „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“ sein Verbleiben in den engen und gedrückten kurhessischen Verhältnissen unmöglich ward. So ging Dingelstedt Anfang der vierziger Jahre nach Augsburg, trat in die Redaktion der „Allgemeinen Zeitung“ ein, die ihn bald darauf als ihren Korrespondenten nach Paris und London sendete. Nachdem er sich mit der gefeierten Sängerin Jenny Lutzer verlobt und verheiratet, wurde er 1845 vom König von Württemberg zum Bibliothekar ernannt und siedelte nach Stuttgart über. Im Jahr 1850 führte ihn ein Ruf des kunstsinnigen Königs Maximilian II. von Bayern nach München, wo er, zum

Intendanten des Hof- und Nationaltheaters ernannt, auf dem bloßgestelltesten Posten sechs Jahre hindurch sich behauptete, aber endlich zu Ausgang des Jahrs 1856 den unablässigen Angriffen offener und geheimer, prinzipieller und persönlicher Gegner zum Opfer fiel. Schon im Jahr 1857 ward er als Generalintendant an die Spitze des Hoftheaters und der Hofkapelle zu Weimar gestellt. Hier verblieb er einen längern Zeitraum als in allen andern Lebensverhältnissen und verwendete seine Hauptkräfte auf die Inszenierung Shakespearescher Dramenreihen, schuf auch poetisch noch einige seiner besten Dichtungen, während die Münchener Zeit im ganzen eine ziemlich unproduktive gewesen war und ihm einen Spätlingsertrag nur noch in den geist- und lebensvollen autobiographischen „Münchener Bilderbogen" lieferte. Im Jahr 1868 ward Dingelstedt artistischer Direktor des Hofoperntheaters in Wien, eine Stellung, die er von Haus aus nur als einen Durchgang zur Würde des artistischen Leiters des Hofburgtheaters ansehen konnte. Zu dieser drang er 1871 durch, und es war ihm beinahe noch ein Jahrzehnt an der Spitze des altberühmten Kunstinstituts vergönnt. Schon früher war er in den erblichen Adelstand erhoben worden, der Kaiser von Österreich verlieh ihm den österreichischen Freiherrenstand, so daß Dingelstedts Persönlichkeit und persönliche Laufbahn in mehr als einem Betracht die Erfüllung der Ideale darstellte, welche den jungdeutschen Autoren für die Schriftsteller im allgemeinen vorgeschwebt hatten. Einer hartnäckigen Krankheit, die ihn seit Jahren bedroht und gequält, erlag er am 15. Mai 1881 zu Wien.

Kurz vor seinem Tod hatte er eine erste Gesamtausgabe seiner „Sämtlichen Werke" (Berlin 1877) veranstaltet, in welcher die lyrischen, dramatischen und novellistischen Schöpfungen des Poeten zwar nicht vollständig, aber doch in einer guten und für die Charakteristik seiner eigentümlichen Bestrebungen zureichenden Auswahl vereinigt wurden. Den Mittelpunkt der Werke bildeten die lyrischen Dichtungen, die einzigen, mit denen Dingelstedt bei Lebzeiten ein größeres Publikum und eine weiter reichende Geltung gewonnen hatte. In ihnen konzentriert sich die Eigenart seines Naturells wie seiner Bestrebungen, eine Eigenart, die jedenfalls tieferes Interesse einflößte als die der meisten zwischen Jungdeutschland und der politischen Lyrik erwachsenen Talente. Dingelstedt hat seinen Ausgang, wie die Bände seiner lyrischen Gedichte erweisen, ungefähr gleichzeitig von der reinen

subjektiven Lyrik und den Anfängen der politisch-rhetorischen Poesie, wie sie sich in Deutschland Ausgang der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre gestaltete, genommen. Festgehalten hat er an beiden; der echte lyrische Ton klingt noch durch seine letzten Hausgedichte: „An meine Tochter Susanna", „An meine Enkel in Triest", mit schlichter, ergreifender Gewalt. Und für die politische Poesie legte er am Ausgang seiner Laufbahn in seiner Charakteristik Freiligraths ein Wort ein, ein Wort, welches freilich zeigt, daß er die politische Dichtung in einem ganz andern und größern Sinn als in dem der gereimten Zeitungsartikel und der liberalen Glaubensbekenntnisse von und nach 1840 erfaßte: „Verschiedene Kritiker und Litteraturhistoriker haben der politischen Poesie längst einen Totenschein in bester Form geschrieben. Anno 1848 soll sie gestorben und christlich begraben worden sein. Ich gestehe, daß ich an ihren Tod nicht glaube. Die politische Lyrik, die politische Poesie überhaupt hat in Deutschland noch ein langes, neues Leben, eine wichtige Sendung vor sich. Was in dem Lustrum von 1841—46 von ihr gesehen und gehört worden ist, fasse ich nur als ein Vorspiel ihrer Wirksamkeit auf, wie sie denn auch in ihren Anfängen entschieden weiter zurückreicht als in diese verhältnismäßig noch so nahe Zeit. Hat sie ihre Sendung erfüllt? Darf sie abrüsten? Abziehen von der Wacht am Rhein, an der untern Donau, auf den Alpen? Ich dächte: Nein. Nach meinem Dafürhalten hat gerade die politische Poesie eine Zukunft, eine nicht zu ferne in Deutschland. Das soll nicht heißen, wir müssen alsbald gegen den Vatikan oder in die Herzegowina einen Band Gelegenheits- und Tendenzgedichte mobil machen, noch weniger im Chor mit Bismarckschen Reptilien Frankreich, das überwundene, nicht verwundene Frankreich, niederzischen. Vielmehr soll es heißen: Die Dichtkunst darf ihre schwer errungene Stelle an der Spitze nationaler Bewegungen und Kämpfe nicht aufgeben. Je fester eine junge oder verjüngte Nation sich einigt, je mehr sie erstarkt in dem Bewußtsein ihrer Mündigkeit und Selbständigkeit, je mächtiger sie ihre Wehrkraft entwickelt und den Ausbau des modernen Rechtsstaats fördert, um so wachsamer und regsamer sei die Poesie dieser Nation beflissen, sich ihr gutes Recht, ihren Pflichtteil an dem öffentlichen Leben ihres Volks, an dem gesamten Inhalt ihrer Zeit zu sichern. Wir, die wir vor dreißig, vierzig Jahren die junge Litteratur hießen, wir haben uns die ersten Schatten

dieses Rechts halb erschleichen, halb erobern müssen. Daß die junge Litteratur von heutzutage besser gestellt ist, verdankt sie gewiß zum geringsten Teil, vielleicht zu gar keinem, unsrer Arbeit. Da sie es aber einmal ist, da Grundsätze, Artikel, Reden, Gedichte, für welche wir um Geld gebüßt oder ins Loch gesteckt oder per Schub abgeschafft wurden, gegenwärtig auf ein Katheder, einen Platz im Ständesaal, den Fauteuil eines Verwaltungsrats oder Chefredakteurs, wenn nicht gar die Ministerbank führen — ei, so nehme die Litteratur, es nehme insonderheit die Poesie ihre Vorteile wahr. Sie bleibe nicht stehen auf dem Erreichten, wie sie zu thun Miene macht. Sie bewege sich nicht wieder in dem spezifischen Litteraturkreis von ehedem, der nur mehr abgeweidete Gemeinplätze umschließt. Sie suche neue, erweiterte Kunstformen, greife nach großen Stoffen, strebe nach den höchsten Zielen, wie sie nur einer wahren Nationalpoesie erreichbar sind. In dieser Gegend wachsen auch die Lorbeeren der politischen Dichter der Zukunft, seien sie von Fach Lyriker, Dramatiker, Epiker. Ich brauche nur ein paar Namen zu nennen, um verstanden zu werden. Zu solchen politischen Dichtern zähle ich Aristophanes, Persius, Juvenalis, Dante, Cervantes, Voltaire, Beaumarchais. . . . ‚Und so weiter‘, um mit Lenau zu schließen!"

Aus jedem Wort sprach hier die größere und weitere Auffassung der politischen Poesie, die den Dichter erfüllt. Man könnte selbst in Zweifel ziehen, ob die mächtigen Lebensäußerungen der Dichtung, welche er hier im Auge hat, überall noch politische Poesie zu nennen sind. Ganz gewiß nicht in dem Sinn, in dem er selbst um 1840 seine „Spaziergänge eines Kasseler Poeten" gedichtet und die poetische Bittschrift „Osterwort; im Schloßhof zu Marburg" für den gefangenen Sylvester Jordan an das Ohr, leider nicht auch an das Herz des Kurfürsten von Hessen hatte klingen lassen! Denn sowohl die genannten Gedichte als eine gute Reihe der „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" (Hamburg 1842), denen der jugendliche Autor seinen ersten und weitreichendsten Ruf verdankte, waren nicht Poesie, sondern Rhetorik; das politische Pathos in ihnen ist nicht heißblütig und individuell genug, um zum innern Erlebnis des Dichters und damit zur Dichtung zu werden. Jedoch unterscheidet sich die Mehrzahl auch dieser Gedichte von der klappernden und leeren gebundenen Fassung der damaligen Tageswünsche und Tagesstimmungen in mehr als

einer Weise. Das Salz scharfer Satire gibt ihnen einen andern Beigeschmack und bewahrt sie vor völliger Ungenießbarkeit. Oder es ist ein Licht in ihnen, das phosphorähnlich nachleuchtet. Zuletzt war der Gestaltungstrieb des Dichters stärker als der Irrtum, daß der geistreiche Einfall und die für den Augenblick schlagende Phrase dauernden Eindruck hervorrufe. So erhebt sich auch der politische Nachtwächter rasch dazu, mit der Gesinnung ein volles Stück Leben festzuhalten, hinreißend und poetisch ergreifend auch für die, welche seine Gesinnung nicht teilen. Hier rückt er Freiligrath nahe, und Dichtungen wie das „Rheinlied“ (von 1841), die Bilder: „Aus der Nordsee“ oder „Im Jardin des Plantes“, „An der Maas“, „Der Finger Gottes“ werden zugleich plastisch, lebendig und von einer Wärme und Leidenschaft durchströmt, die ihnen dauernde Wirkung sichern. Das Meisterstück des Nachtwächters bleibt das Prachtgedicht „Die Flüchtlinge“, in dem der Dichter alle Elemente seiner Poesie: seine Schilderungskunst, seine schneidige Satire gegen Zeit und Zustände und daneben das echteste herzentquollene Pathos rein vaterländischer Gesinnung, in wunderbarer Steigerung entfaltet. Es bildet gleichsam den Übergang vom kosmopolitischen Liberalismus zur tiefheimatlichen Empfindung. Im Sinn auch dieses Gedichts und manches andern würde es gewesen sein, wenn Dingelstedt eine größere poetische Erzählung, ein vom Geist modernen Lebens getränktes Gedicht geschaffen hätte, wäre dasselbe auch nach seiner eignen Forderung ein satirisch-politisches. Aber wir haben dabei namentlich im Auge, daß in größern Gebilden dieser Art die grellen und unschönen Szenen und Bilder, denen sich der Dichter nicht ganz entziehen kann, sich im künstlerischen Gesamteindruck ausgleichen und aufheben würden. Nicht Prüderie ist es, die gegen das „Nachtstück aus London“ und verwandte Genrebilder oder gegen einzelne renommierende Klänge in den Liedern protestieren läßt. Vielmehr haben wir hier das Gefühl jäher, gewaltsamer Übergänge in der Empfindung, der Anschauung des Dichters, eines plötzlichen Wegwerfens der sonst festgehaltenen eignen Natur, aus willkürlicher Laune. Wenn ein Gesichterschneider von Handwerk uns plötzlich mit einer Teufelsfratze aufwartet, erschrecken wir wenigstens nicht; aber wenn sich ein ernstes, geistvolles Gesicht, in dem ein elegischer Zug nicht fehlt, plötzlich in der angedeuteten Weise verzerrt, haben wir das Gefühl von etwas Jähem,

Unvermitteltem, Gemachtem und für uns andre Beleidigendem. Gleichwohl begreift sich recht gut, wie unser Autor zu dergleichen kommt, und man braucht noch nicht einmal einen Bruch in seiner Seele dabei anzunehmen. Das Packende, Dramatische, das der landläufigen Heuchelei und Leisetreterei Entgegenstehende gewisser Beobachtungen und Anwandlungen fesselt ihn; er erfreut sich weit weniger an der Häßlichkeit des Vorgangs oder der Erscheinung, die er skizziert, als an dem gesunden Schrecken, den er damit hervorrufen wird. Daneben ist ein weniges von der Starkgeisterei der neufranzösischen Romantik und etwas von dem Hautgout der modernen Salonstimmung auf ihn übergegangen, die im ganzen viel effekt- und skandalsüchtiger ist, als sie in ihrer Blasiertheit und Langweiligkeit einräumt. Als Element in der epischen oder dramatischen Darstellung mag das alles gelten und wirksam sein, für sich wirkt es zerstreuend und ärgernd, just die beiden Eindrücke, welche wir von der Poesie niemals haben sollten.

Auch in Dingelstedts Novellistik hinein spielen gelegentlich diese Irrlichter. Der Poet kann und mag alles darstellen und jede Auffassung des Lebens vertreten. Aber er selbst muß einen sichern Eindruck der Dinge empfangen haben, bevor er seinen Eindruck zu dem unsrigen machen kann. In der Zeichnung gewisser Situationen und Figuren mahnt Dingelstedt an einen Maler, der die Dinge einmal mit klaren, gesunden und ein nächstes Mal mit kranken Augen gesehen hätte und in der Wiedergabe seiner beiden Anschauungsweisen miteinander verquickt, so daß richtige und falsche Linien und Farben wunderlich miteinander verlaufen. Dingelstedt hat neben einer Reihe von Erzählungen, unter denen die Novellen: „Deutsche Nächte in Paris" und „Das Mädchen von Helgoland" uns als die in ihrer Weise vollendetsten und abgeschlossensten erscheinen, unter denen auch manche sind, die, wie „Das böse Auge" oder „Meister Gutenbergs Tod", eben nur durch einzelne Züge und die straffere Energie des Stils über die Durchschnittserzählungen der belletristischen Blätter jener Jahrzehnte hinausragen. Bezeichnend und unsre Anschauung über Dingelstedts Talent bestätigend ist sicher der Umstand, daß diejenigen Novellen des Autors die besten sind, in denen gleichsam ein Roman konzentriert ist. Wer die Geschichte des Diplomaten in „Deutsche Nächte in Paris" aufmerksam liest, versteht, was damit gemeint ist. Dingelstedts ganze innerste Anlage

wies in die Breite, natürlich nicht in die Breite der epischen Langenweile, des schleppenden Stils, der unnützen und kleinlichen Detaillierung, sondern in die Breite der Welt, bunter, mannigfacher, rasch und wild wechselnder Erlebnisse, aus denen originelle, scharf gezeichnete Charaktere erwachsen. Die Stärke Dingelstedts namentlich in der Wiedergabe jener undefinierbaren, berauschenden und beirrenden Eindrücke der Gesellschaft, der Vornehmheit, des Reichtums und des Glanzes auf phantasievolle und noch unfertige Naturen, die genaue Kenntnis aller Irrungen und Kämpfe des modernen Lebens wiesen den Dichter so entschieden auf den Roman hin, daß es, alle äußern Hemmungen und Zeitverluste eingerechnet, immerhin erstaunlich bleibt, daß die „Sämtlichen Werke" nur zwei Romane aufweisen, die der Entstehungszeit nach ungefähr ein Menschenalter auseinander liegen.

Der ältere dieser Romane, „Unter der Erde" (Leipzig 1840), ist aus jener Stimmung herausgedichtet, welche das junge Deutschland beherrschte. Eine wunderliche Überzeugung von der Versumpfung der bestehenden Gesellschaft und eine tiefe Sehnsucht nach irgend einem frischen Urquell, einem Jungbrunnen, in dem der Einzelne sich rein baden und zu neuem Leben erstehen könne, geht durch die Blätter der Novelle hindurch. Der bedeutendste Teil ist das erste, „Glück auf" überschriebene Buch, das die Erlebnisse eines aus der Welt geflüchteten, in einem Gebirgsdorf, im tiefen Schacht und zuletzt in den Armen einer naturfrischen Steigerstochter begrabenen Flüchtlings aus der Gesellschaft in Briefen an einen in der Welt zurückgebliebenen Freund schildert. Dieser Werther der dreißiger Jahre heißt nicht umsonst Felix, und obwohl er sein tiefwundes und doch noch so genußdurstiges Herz unter dem dunkeln Bergmannskittel birgt und in der Grube eine rechte Mutter erblickt, obschon er meint, daß er viel, entsetzlich viel in diesen Tagen und beim Anblick des jähen Todes, der den Bergmann bedroht, gelernt habe, träumt er doch noch von Glück und voller Seligkeit mit dem Kinde Dorothea! Er reißt sie an sich, ohne mit seiner Welt von ehedem und von draußen abgerechnet zu haben, und so bricht eine Katastrophe herein, in welcher die schuldlose Bergmannstochter zum Opfer fällt. Von den beiden folgenden Büchern der Novelle, besser des Romans, liegt das zweite: „Schicht!" zurück und enthält nachträglich die Vorgeschichte des Helden, welche ihn zuerst unter die Erde und nun auch aus dieser letzten Zuflucht

getrieben hat; das letzte Buch: „Glück zu!“ bringt die Entdeckung, an welcher Dorothea stirbt, so daß Felix-Edmund, als er nach verzweifelter Irrfahrt in das stille Gebirgsthal mit den Eisenschächten wiederkehrt, nur ihren Grabhügel und an demselben den verzweifelnden Vater erblicken kann. Ein greller Ausklang, aber nicht unnatürlich und nicht zu grell der gewagten und gespannten Erfindung gegenüber. Dieselbe ist ganz im Geiste der jungdeutschen Periode behandelt, der Held gleicht aufs Haar den Helden zahlreicher Laubescher, Mundtscher, der ältern Gutzkowschen, der Jungschen und Starkloffschen Novellen. Er tritt zur bestehenden Welt in einen Gegensatz, und dieser Gegensatz soll genügen, uns für sein Schicksal zu erwärmen, seine Empfindung zu teilen. Wenn dies, bis auf den unvermeidlichen Punkt, wo die einfache Frage nach den Möglichkeiten dieser Schicksale und dieser Phantastik eintritt, in Dingelstedts „Unter der Erde“ besser gelingt als in all den bezeichneten Novellen, so beruht dies nur auf der Wahrheit, der poetischen Wärme des Details. Einmal zugegeben, daß ein Mensch, der die Energie besitzt, sein vergangenes Leben von sich zu werfen, in harter Arbeit ein neues zu beginnen, doch des Muts entbehren soll, mit dem vergangenen Dasein kühn, offen und entschieden abzurechnen, ist die Darstellung namentlich des ersten und letzten Buches von großer Wahrheit und stellenweise von wahrhaft poetischem Zauber. Soweit es möglich ist, hat der Dichter seinem Helden eine gewisse Glorie geliehen, und der harte Kampf aller seiner Gewohnheiten mit der neuen Umgebung, die Erkenntnis, daß er sich von Dorotheas Anmut und Reinheit an die Welt seiner Verborgenheit fesseln lassen will, die ihn zu gleicher Zeit anzieht und abstößt, gewähren ein tiefes psychologisches Interesse. Auch in der Darstellung der großen Welt fallen die scharfen, sichern Züge vorteilhaft in die Augen, es war eben überall ein Stück Leben und poetische Intuition in diesem Erstlingsroman, die es beklagen lassen, daß sein Nachfolger so spät hervorgetreten ist.

Zwischen „Unter der Erde“ und dem zweiten Dingelstedtschen Roman (der Autor nennt auch diesen „Novelle“): „Die Amazone“ (Stuttgart 1867), lagen nun freilich nicht bloß mehrere Jahrzehnte des Dichters, sondern Zeiten, welche die Welt, die deutsche Welt zumal, so gewandelt und gewendet haben, daß keiner, der seit 1840 nicht mitgelebt hätte, sie wieder-

erkennen würde. „Die Amazone“ führt in die Lebenskreise einer süddeutschen Hauptstadt und spielt in den sechziger Jahren, denn bereits figurieren in dem Roman ein Künstler, der sich jedes Bild mit Tausenden aufwiegen läßt, ein Börsen- und Eisenbahnkönig, der ausnahmsweise den christlich-germanischen Namen Hans Heinrich Krafft führt, ein Zukunftsmusiker, der die große Oper „Die Amazone“ komponiert, von der die Heldin und die Erzählung den Namen führt, ein puritanischer Diplomat der neuesten Schule, eine Lokalpresse, die von Meyer Hirsch und Hirsch Meyer bedient, und eine öffentliche Meinung, die von dieser Lokalpresse beherrscht wird. „Die Amazone“ ist der Doppelroman zweier höchst passender Paare, eines hochbegabten Malers Roland (der eigentlich Paphnutius Meyer heißt) und der schönen Sängerin Seraphine Lomond (die eigentlich die schottische Lady Mary Menteith ist) sowie des kaiserlichen Gesandten Grafen Augustus Wallenberg und der Bankierstochter Armgard Krafft. Die beiden zu einander gehörigen Paare stehen im Begriff, sich übers Kreuz zu verloben und zu vermählen, jeder und jede mit der und dem Unrechten, und es ist der Klugheit der kleinen Bankierstochter vorbehalten, klar auf ihren eignen und den Herzensgrund der andern zu sehen und die von Wallenberg eingefädelte Verwirrung glücklich zu lösen. Wie gesagt, eine andre Welt, eine andre Luft — wenn sich Thal und Berg zu ändern vermöchten, würde man sagen können, eine andre Erde ist es, in und auf welcher die realistischen Gestalten des zweiten Romans sich bewegen. Der ganze ungeheure Umschwung der Sitten, der Lebensgewohnheiten und Empfindungen, im Bösen und Guten, spiegelt sich um so mehr und schärfer in der „Amazone“, als der Dichter hier von einer subjektiven Vertiefung abgesehen und nur einzelnen Momenten und Gestalten eine Bedeutung geliehen hat, die sie über gut beobachtete Alltagserscheinungen hinaushebt. Es ist eine Art photographischer Treue in den Einzelszenen des Romans, aber die Augenblicksbilder können nicht zum historischen Bild, nicht zur vollen poetischen Wiedergabe der Gegenwart werden. Wir müssen sagen, dergleichen Erlebnisse und Menschen existieren in unsrer Welt, drängen sich so in den Vordergrund, daß sie dem Stifte des Künstlers, der auch nur die leiseste Karikaturneigung hat, verfallen müssen; aber sie sind nicht die Welt, sind nicht die Gegenwart. Und doch verbürgt uns mehr als eine Einzelheit (die geniale Zeichnung des jungen Diplomaten Fürsten

Paul, der das jugendlose und illusionslose Strebertum des Tags in höchster Potenz vertritt, die Prachtszene des Eintritts Rolands in Hans Heinrich Kraffts Geschäftswelt, die Schilderung der Aufführung der „Amazone", um nur einige zu nennen) den schon früher betonten Beruf des Dichters zur vollen, ganzen, tiefern Lebensdarstellung. Die feuilletonistische Richtung und Neigung des Tages spielen in die Komposition und den Stil der „Amazone" herein. Das ist kein Vorwurf, der den Dichter besonders trifft, vielleicht einer, dem der Romanschriftsteller der Gegenwart eben nur auf Kosten seiner „sprühenden Lebendigkeit" und jener unmittelbaren Wirkung entgehen kann, auf die der Dichter angewiesen ist. Und doch war für die Weiterentwickelung der deutschen Litteratur die strenge Abwehr gerade dieser Tagesrichtung unerläßlich. Der schlimme Einfluß, welchen der Feuilletonstil auf die Dichtung der Gegenwart übt, besteht nicht nur darin, daß er verleitet, sich da mit der Andeutung zu begnügen, wo es voller Darstellung bedarf, da zu scherzen und zu spotten, wo nur gewichtiger Ernst am Platz wäre, da zu reflektieren, wo uns die Leidenschaft fortreißen sollte. Er besteht vor allem darin, daß er unvermerkt an die Stelle der Natur und des natürlichen Ausdrucks, der unmittelbaren Ansprache des Dichters, eine neue Art des Euphuismus oder der akademischen Parade des 17. Jahrhunderts, jedenfalls eine neue poetische Konventionalität setzt. Es ist wahr, der Euphuismus war süßlich-geziert, die akademische Würde steif und hölzern, während der neueste feuilletonistische Dialog, die pikante Schilderung eher flegelhaft und beinahe immer lotterig sind. Indes im Endeffekt kommt es auf eins hinaus, auf einen Ton, der nur lebendig scheint, aber nicht ist, der mit Humor beseelen will und Kolophoniumblitze ins Leere schickt, auf eine Unnatur allereigenster Art, welche unser gesamtes Leben in eine Farbe taucht, die es nicht trägt, und von Empfindungen beherrscht werden läßt, die nur vereinzelt vorhanden sind. In Dingelstedts „Amazone" kämpfen die klare Anschauung, die tiefere Subjektivität des Verfassers und der innere, vom Dichter nie aufgegebene Zusammenhang mit der eigentlich poetischen, d. h. mit der dem Stoff und seiner Eigentümlichkeit angemessenen Darstellung, mit dem Verfallen in den pikant-unwirklichen und konventionellen Feuilletonstil. Das aber fühlt sich deutlich heraus, daß bei einer minder fragmentarischen Darstellung,

einem größern Hintergrund der Verfasser sich über die Gefahren der feuilletonistischen Charakteristik und des ungleichen Vortrags leicht erhoben haben würde. Die Mängel dieser größern Romane Dingelstedts waren typisch für den größten Teil der Zeitlitteratur.

Das bedauerlichste Moment in der Nichtentwickelung unsers Dichters blieb offenbar, daß er auf dem Gebiet des Dramas sich mit einem bedeutsamen, vielversprechenden Anfang, dem kein Fortgang folgte, begnügt hat. Das im Jahr 1850 aufgeführte Trauerspiel „Das Haus des Barneveldt" litt allerdings unter der Neigung Dingelstedts, immer nur in einem Teil seiner Poesie zu zeigen und zu entfalten, was er vermochte. Der erste Akt des Dramas ist nicht nur der bedeutendste, er überragt an heißblütiger Leidenschaft, energischer Charakteristik und echt dramatischem Aufbau die übrigen Teile vom „Haus des Barneveldt" so entschieden, daß er fast als eine selbständige Tragödie gelten darf und in Wahrheit der letzte Teil eines ungedichteten „Oldenbarneveldt" ist. Inzwischen rechten wir um das unvermeidliche Decrescendo des Werks vom zweiten Akt an nicht, da das Interesse im weitern Verlauf der Tragödie wieder wächst und sich gegen den Schluß mächtig steigert. Auch die schwächern Akte erweisen die Kraft des Dichters und eine für ein Erstlingswerk sehr augenfällige und ungewöhnliche Beherrschung der Szene. Vielleicht lag hier die Herabstimmung wirklich in der Stoffwahl, und die leicht eintretende Ermüdung unsers Dichters hat keinen Anteil daran. Die großen herzerschütternden, echt tragischen Momente des ersten Aktes waren eben schwer zu überbieten. Dingelstedt schlug im „Haus des Barneveldt" einen selbständigen Ton an, der realistischer, charakteristischer, eigentümlicher im Ausdruck der Empfindung, gedrängter im Bild, knapper in der Sentenz als die Mehrzahl der Jambentragödien der vierziger und fünfziger Jahre war. Und anderseits shakespearisiert der Poet nicht künstlich, es weht ein Hauch und Zug durch seine Behandlung, welcher frei ist von jeder Nachahmung, sich das Stilgesetz vom Stoff diktieren läßt und in der Stoffwahl der modernen Empfindung nicht gewaltsam widerstrebt. Alle diese Vorzüge würden in ihr volles Recht getreten sein, wenn sie an einer Reihe von Produktionen bewährt worden wären.

Eine besondere Gruppe im Kreis der Vertreter politischer Poesie bildeten die satirischen Dichter, welche in den letzten vier-

ziger Jahren mit wachsendem Erfolg den Mißmut gegen die herrschenden öffentlichen Zustände schürten und die schwachen Seiten derselben dem allgemeinen Gelächter preisgaben. Die politischen Gedichte mit satirischer Spitze, welche bei Heine, Herwegh, Prutz, Hoffmann von Fallersleben und Dingelstedt neben den ernsten und pathetischen standen, fanden tausendfache Nachahmung und Nachfolge, alle vergessenen Zeitschriften der Zeit bis 1849 füllten einen Teil ihrer Spalten mit dieser Art Lyrik. Seltener waren die größern Darstellungen, welche die ganze Breite der Zeit in satirisch-oppositionellem Sinn zu erfassen und zu schildern suchten. Prutz' „Politische Wochenstube" und Heines Wintermärchen „Deutschland" konnten als Vorläufer zu den epischen und dramatischen Versuchen gelten, welche vor und nach 1848 auftauchten und im allgemeinen mehr von Bitterkeit als von freiem, sprudelndem Humor belebt waren.

Ein besonders geistvoller Vertreter des oppositionellen Humors und der politisch-satirischen Dichtung größern Stils war Reinhold Solger, ein Enkel des Ästhetikers der romantischen Schule, K. W. F. Solger. Geboren zu Stettin, lebte Solger in den vierziger Jahren in den Kreisen der radikalen deutschen Flüchtlinge in der Schweiz und in Paris und erlangte durch sein bestes Gedicht: „Hans von Katzenfingen", rasch einen gewissen Ruf. Den Erwartungen, welche er mit diesem satirischen Epos erregt hatte, entsprach er um so weniger, als er nach 1848 nach Amerika ging und am 13. Januar 1866 in Washington starb. Solgers einzig bedeutende Leistung blieb das schon genannte unvollendete satirische Epos „Hans von Katzenfingen" (in Arnold Ruges „Poetischem Jahrbuch" für 1846 und 1847), eine Schöpfung, welche die glänzende Befähigung des Poeten für geistvolle Verspottung der herrschenden Anschauungen, Vorurteile und Sitten außer Zweifel stellte und glänzende Partien enthält. Als Ideal schwebte Solger offenbar die eigentümliche Mischung von persönlichster Satire, ätzendem und cynischem Humor und gelegentlicher poetischer Stimmung vor, welche Byrons „Don Juan" aufweist, und wie weit „Hans von Katzenfingen" hinter dem großen Vorbild zurückblieb, so gehört er doch zu den geistvollsten und formell interessantesten Leistungen, deren sich die Poesie des Radikalismus rühmen durfte. Jedenfalls überragte Solger seinen viel populärer gewordenen Rivalen im politisch-satirischen Epos, den Dichter des „Neuen Reineke Fuchs".

Adolf Glaßbrenner war am 27. März 1810 zu Berlin geboren, ward Journalist und debütierte in der Litteratur mit den humoristischen, vielfach unerquicklichen und cynischen, aber von scharfer Beobachtungsgabe und schnellfertigem Witze zeigenden Skizzen „Berlin wie es ist und — trinkt" (unter dem Pseudonym Ad. Brennglas, Leipzig 1832 u. f.), welche den Übergang von der allgemeinen zur politischen Satire, der sich im Berliner Leben der dreißiger und vierziger Jahre vollzog, sehr deutlich erkennen lassen. Der Verfasser lebte abwechselnd in Neustrelitz, Hamburg und Berlin, wo er zuletzt eine „Berliner Montagszeitung" herausgab und am 25. September 1876 verstarb. Seine poetischen Leistungen im engern Sinn begannen mit den „Verbotenen Liedern" (Zürich 1843), Gedichten, die sich wenig über die radikale Tendenzpoesie gewöhnlichen Schlags erhoben. Weit bedeutender erschien das komische Epos: „Neuer Reineke Fuchs" (Leipzig 1846, 4. Aufl. 1870), welches im ultrademokratischen Sinn den undemokratischen Weltlauf, seine wahren und vermeinten Gebrechen geißelte und in kunstlosen, aber fließenden Versen die neuen, auf die Zeit bezüglichen Fuchsenstreiche vortrug. Verwandter Tendenz, aber nicht von gleicher Frische und Lebendigkeit war das spätere komische Epos „Die verkehrte Welt" (Berlin 1857), kecker und in ihrem Radikalismus rücksichtsloser die politische Posse „Kaspar der Mensch" (Hamburg 1850), welche, in die Form einer aristophanischen Komödie gekleidet, neben der alten Tendenz auch eine gewisse Verbitterung, die nach 1849 in den Reihen der demokratischen Partei eintrat, an den Tag legte.

In seiner Hauptentwickelung der Zeit nach 1848 angehörig war Ernst Dohm, welcher, am 24. Mai 1819 zu Breslau geboren, in Halle und Berlin Theologie studierte und 1848 einer der Begründer und Redakteure des satirischen Wochenblatts „Kladderadatsch", des eigentlichen Mittelpunkts der nachmärzlichen Satire demokratischer Färbung, wurde. Dohm starb am 5. Februar 1883 in Berlin. Ein glänzendes Form- und Anempfindungstalent hatte er sowohl in seinen Übertragungen aus dem Französischen und Spanischen, namentlich in der vollendeten Wiedergabe von „Lafontaines Fabeln" (Berlin 1876—77), als auch in den geistvollen politisch-satirischen Gedichten, welche in überraschender Nachbildung aller und jeder poetischen Formen jahrelang den „Kladderadatsch" zierten, an den Tag

gelegt. Die an den Augenblick gebundenen Gedichte konnten trotz der Formvollendung keine Dauer haben, ihr geistiger Gehalt verflüchtigte sich mit der Erinnerung an den Anlaß, dem sie entsprangen; selbst die spätesten, die „Sekundenbilder“ (Berlin 1879), vermochten wenige Jahre nach der Entstehung nur noch durch den Reiz sprachlicher Virtuosität zu wirken. Einen größern Anlauf nahm Dohm in der satirischen Komödie „Der Trojanische Krieg“ (Berlin 1864), welche die kurhessischen Verfassungswirren und Kämpfe zum Anlaß nahm, die Lauge des schärfsten Spottes über die deutschen kleinstaatlichen Zustände auszugießen. Durch die Anknüpfung an weitverbreitete Vorstellungen und Überlieferungen erhob sich die politische Satire hier in eine freiere Region und hatte in dieser Gestalt jedenfalls ein besseres Lebensrecht als im Couplet und zwischen dem „höhern Blödsinn“ der Berliner Posse, welche seit den fünfziger Jahren die Geschmacksrichtung der Berliner bürgerlichen Kreise wesentlich bestimmte.

Neben den hervorragendern Dichtern, die zum guten Teil über ihre Anfänge in der politischen Lyrik hinauswuchsen, schloß sich der politischen Poesie eine gewaltige Zahl von untergeordneten und von jenen Halbtalenten an, die sich unwiderstehlich zu jeder neuen Richtung hingezogen fühlten. Die Mehrzahl derselben verschollen und verklangen mit dem Fasching der politischen Lyrik überhaupt. Einige versuchten sich auf anderm Boden als dem der zeitgemäßen Phrase geltend zu machen, ohne daß ihnen dies glücken wollte. Einige andre erwiesen in ihrer spätern Entwickelung, daß sie gleichsam nur in einer flüchtigen Anwandlung und versuchsweise dem politischen Lied gehuldigt hatten. Zu den bessern und namhaftern politischen Lyrikern müssen vor allen noch einige Österreicher hinzugerechnet werden. Zuerst der sehr begabte, aber zu keiner vollen Entfaltung seiner besten Kräfte gediehene Uffo Horn, geboren am 18. Mai 1817 zu Trautenau in Österreichisch-Schlesien, welcher nach seinen Rechtsstudien in Prag und Wien sich der Litteratur und einem wechselvollen Wanderdasein widmete, sich aber zuletzt wieder in seiner Vaterstadt niederließ, wo er am 23. Mai 1860 starb. Die dramatischen und novellistischen Versuche Horns erwiesen eine kräftige, jedoch nicht ausgereifte Gestaltungskraft, die sich noch am erfreulichsten in den Erzählungen „Böhmische Dörfer“ (Leipzig 1847), mit anmutenden und höchst lebendigen

Schilderungen aus dem böhmischen Volksleben, und den historischen Novellen „Aus drei Jahrhunderten" (ebendas. 1851) darstellt. Den eigentlichen Gehalt seines Wesens offenbarte er in der Sammlung „Gedichte" (Leipzig 1848), welche neben frischen und innigen Herzensklängen auch eine Anzahl von Zeitgedichten und epischen Bildern enthielt, welche in die Stimmung der Zeit getaucht waren. Hierher gehört ferner Hermann Rollett. Geboren am 20. August 1819 zu Baden bei Wien, studierte er in Wien Philologie und wendete sich in den ersten vierziger Jahren als österreichischer Zensurflüchtling nach Norddeutschland. Als Schriftsteller an verschiedenen Orten lebend, beteiligte er sich an den demokratischen Bestrebungen von und nach 1848, ging dann nach der Schweiz und kehrte 1854 in seine Vaterstadt zurück, wo er als Stadtarchivar noch lebt. Von seinen politischen Gedichten fanden die „Frühlingsboten aus Österreich" (Jena 1845), die „Frischen Lieder" (Ulm 1847), die „Kampflieder" (Leipzig 1848) in gewissen Kreisen Beifall, ohne daß man sagen könnte, daß sich dieselben vor der Masse der politischen Gedichte durch irgend eine prägnante Eigenschaft auszeichneten. Rollett versuchte seine Tendenzen auch in „Dramatischen Dichtungen" (Leipzig 1851) zu gestalten, aber sowohl „Die Halunken" als „Thomas Münzer" litten an empfindlichen Schwächen der Komposition und Charakteristik, welche durch die revolutionären Phrasen nicht aufgehoben und nur für den Augenblick verdeckt wurden. Die spätern Produktionen Rolletts, wie die „Heldenlieder und Sagen" (St. Gallen 1854), die „Gedichte" (Auswahl, Leipzig 1866), schlugen zum guten Teil andre Töne an als die der vierziger Jahre und bekundeten eine gewisse Vertiefung, eine erwachende Freude am Schönen, die auch aus dem Idyll „Jukunde, Erzählung in Prosa und Versen" (ebendas. 1855) und den „Erzählenden Dichtungen" (Wien 1872) sprach. Immerhin erwiesen auch diese spätern Dichtungen Rolletts, daß er der eigentlich gestaltenden Kraft und jenes energischen Pathos entbehrte, welche auch unter veränderten Zeitumständen einzelnen politischen Gedichten Herweghs, Freiligraths und Dingelstedts ihre Dauer sicherten.

Auch die sozialistische Bewegung, welche in den vierziger Jahren neben der liberalen und demokratischen stark anwuchs, fand ihre eignen poetischen Repräsentanten, nachdem Karl Beck und

Freiligrath vorangegangen waren. Die stärkste Durchsetzung der Poesie mit prosaischen, ja widerwärtigen Elementen war bei der lebendigen Verkörperung der sozialen Mißstände, bei den grellen (meist nur zu wahren) Elendsbildern, bei den ungelösten Dissonanzen dieser Art von Poesie unvermeidlich und der bleibende Gewinn für die Litteratur höchst dürftig. Ein charakteristischer Vertreter derselben war unter andern Ernst Dronke. Geboren am 17. August 1822 zu Koblenz, studierte er in Bonn und Marburg die Rechte, widmete sich aber dann der Journalistik und hatte bei ausgesprochen radikalen Tendenzen eine Reihe von Ausweisungen, Maßregelungen und schließlich wegen eines Buches: „Berlin" (Frankfurt 1846), eine längere Festungshaft zu bestehen, aus der ihn die Revolution von 1848 befreite, in deren wildeste Strudel er sich alsbald warf und als politischer Flüchtling verscholl. Seine poetische Thätigkeit gehört durchaus der hier in Rede stehenden Zeit an. Besonders charakteristisch waren die Gedichte „Armesünderstimmen" (Altenburg 1845), wilde und bittere Anklagen der bestehenden Gesellschaft; ferner die „Polizeigeschichten" (Leipzig 1846) und die größere Erzählung „Die Maikönigin, ein Volksleben am Rhein" (Frankfurt 1846), lauter Anläufe, die Darstellung der Not, des Elends und der Entsittlichung, für welche nicht die Einzelnen, sondern die herrschenden Zustände verantwortlich sein sollen, zur Hauptaufgabe der Litteratur zu machen. Nicht viel erfreulicher stellte sich die poetische Wirksamkeit eines Schriftstellers dar, welcher in seinem „Deutschen Bürgerbuch" (Darmstadt 1845 und 1846) einen ersten litterarischen Sammelpunkt für die sozialistischen Regungen und Stimmungen zu geben suchte. Hermann Püttmann, geboren am 12. August 1811 zu Elberfeld, war zuerst Kaufmann, studierte dann in Bonn und Berlin und lebte als Journalist in Elberfeld, Köln (wo er bei der Redaktion der radikalen „Neuen Rheinischen Zeitung" thätig war), zuletzt in Berlin. Im Jahr 1854 wanderte er nach Australien aus, wo er zu Melbourne eine Druckerei begründete und am 24. Dezember 1874 starb. Die poetische Leistungskraft, welche sich in seinen „Sozialen Gedichten" (Köln 1848) kundgab, war nur gering; doch enthielten einige der „Wanderbilder" einen lyrischen Hauch, während die halb epischen Bilder, durchgehends Nachahmungen Ebenezer Elliots und Freiligraths, sich lediglich in grellen Bildern des Elends, in wüsten Übersteigerungen

einer an sich schon trostlosen nnd furchtbaren Wirklichkeit bewegen. Ein weiterer Poet und Novellist des Sozialismus war Georg Weerth, 1848—49 Feuilletonredakteur der „Neuen Rheinischen Zeitung". Seine kleinen Dorfgeschichten aus der lippeschen Senne, seine wenigen Gedichte wirken mit denselben grellen Farben und Tönen, denen auch Dronke und Püttmann ihre vorübergehenden Erfolge verdankten.

Hundertsiebenundsiebzigstes Kapitel.

Die didaktischen Poeten.

Neben den wildrevolutionären Poeten fehlte es der Gärungsperiode der dreißiger und vierziger Jahre natürlich auch nicht an Talenten, welche ihre neuen Anschauungen und Tendenzen nicht in unmittelbarer Leidenschaft oder lebendiger Gestaltung, sondern in didaktischen und reflektierenden Dichtungen auszusprechen und geltend zu machen versuchten. An Anlässen zu solcher Dichtung gebrach es um so weniger, da bis zur Bewegung von 1848 die ersehnte Umgestaltung der Welt zumeist im Gedanken vollbracht werden mußte, und das Gefühl, einem völlig Neuen, Unbekannten, einem Dasein entgegenzustreben, von dessen Gehalt und Gestalt man nur verschwimmend unbestimmte Träume hegen konnte, steigerte die Neigung zur Reflexion, zu Rückblicken und Zukunftsblicken. Die didaktischen Neigungen, welche in der deutschen Poesie von alters her eine große Rolle gespielt, erloschen auch innerhalb der Tendenzdichtung und trotz aller Forderungen von Thatkraft und von Leidenschaft nicht. Die neuen philosophischen Systeme, die religiösen und antireligiösen Kämpfe der Zeit erstreckten ihre Wirkungen auch in die Poesie hinein, und eine Reihe von „Gedankendichtern" (R. Gottschall) half die Bedeutung, das Selbstgefühl und den Einfluß der Zeitlitteratur verstärken. Übrigens verriet die Grundverschiedenheit auch der didaktischen Poeten, daß die neue Weltanschauung, die sie vertraten, und für welche sie Jünger warben, zur Zeit noch keine klare, einheitliche und mit unwiderstehlicher Macht fortreißende war. Jeder dieser Dichter hatte ein Verhältnis zur Bewegung der Zeit, jeder indes ein andres, und gemeinsam erscheint bei allen nur die unduldsame Härte, mit der sie jede ihnen gegenüberstehende Anschauung und Empfindung nicht bloß als veraltet und überwunden, sondern zugleich als unsittlich und nichtswürdig brandmarken.

Weitaus als der bedeutendste der zur Gruppe der liberalen Didaktiker gehörigen Poeten erscheint der Schlesier **Friedrich von Sallet**, einer der wenigen, die, in Wahrheit „für die Poesie geboren, eine Richtung einschlugen, die eigentlich nur noch die Form der Poesie festhält und das Wesen derselben gegen den (einen) festen Begriff des Lebens vertauscht" (Theodor Paur). Geboren am 20. April 1812 zu Neiße, erhielt Sallet seine Erziehung im Kadettenkorps zu Potsdam und Berlin, wurde 1829 preußischer Offizier, stand zuerst in Mainz, später in Trier und Berlin, wo er seit 1834 die Kriegsschule besuchte und sich nebenher eifrig philosophischen und historischen Studien widmete, verließ aber im Jahr 1838 den Militärdienst, um sich ganz der Litteratur zu widmen. Sallet ließ sich in Breslau nieder, gründete sich durch die Heirat mit einer geliebten Kousine eine glückliche Häuslichkeit, ward aber seinem Glück wie seinem fernern Streben bereits am 21. Februar 1843 durch den Tod entrissen. Sallet trat zuerst mit naiven Gedichten und dem romantisch-naturseligen Märchen „Schön Irla" (Trier 1838) hervor und ließ demselben die Sammlung seiner „Gedichte" (Breslau 1843; 3. Auflage, Hamburg 1852) folgen. Dieselben offenbaren in entscheidender Weise die Existenz zweier Naturen, zweier Geistesneigungen in Sallet, die sich nicht zu durchdringen und in einer höhern Einheit zu binden vermochten. Durch die Lieder und Balladen der Sammlung geht der Grundton einer naiven, dabei starken und männlichen Poetennatur; in den reflektierten und vom Dichter selbst „Zerrissenheit" überschriebenen Fragmenten macht sich (einzelne vorzügliche Ausnahmen abgerechnet) jene Richtung des Tags geltend, welche das Charaktervolle und gedanklich Tiefe dem Poetischen nur entgegenzusetzen, nicht aber in die Poesie aufzunehmen vermochte. Am entscheidendsten trat dies in Sallets verbreitetstem Werk, dem „Laien-Evangelium" (Breslau 1840), hervor, einer Evangelienharmonie im Geist modern-humanistischer Weltanschauung, einer tendenziösen Umdichtung der Evangelien und ihrer Gleichnisse, welche mit der Zeitstimmung der vierziger Jahre zusammentraf und sich weit größerer Erfolge erfreute als die zum großen Teil poetisch frischern und künstlerisch wertvollern Gedichte Sallets. Den Begebenheiten und Gleichnissen der Heiligen Schrift versucht das „Laien-Evangelium" überall einen modernen Gehalt abzugewinnen oder vielmehr unterzulegen und verflüchtigt dabei

den eigentlich poetischen und im Grunde für jede Empfindung ewigen Gehalt derselben oft in reflektiertester, gequältester Weise. Dazwischen freilich stehen einzelne Gedichte, die durch seelische Tiefe und Schönheit zugleich ausgezeichnet sind. Unter Sallets sonstigen poetischen Schriften ist die hinterlassene Novelle „Die Atheisten und Gottlosen unsrer Zeit“ (Breslau 1844) ein Versuch, den neuen Glauben, der aus dem Junghegelianismus stammt, in seinen Resultaten darzustellen und die Gegner dieser Weltanschauung als die eigentlichen Gottesleugner und Irreligiösen erscheinen zu lassen.

Mit Sallet befreundet, aber ihm weder an Talent noch an Charakter gewachsen war ein Poet, der gleich ihm den Weg von der Romantik zur modernen Weltanschauung gesucht und in seiner Weise gefunden hatte. Eduard Duller, geboren am 8. November 1809 zu Wien, studierte daselbst, widmete sich früh ausschließlich der Litteratur, in der er mit einer Reihe von historischen Romanen, später mit populärhistorischen Werken (unter ihnen die bekannte kleine „Geschichte des deutschen Volks“) eine bedeutendere Stellung zu gewinnen suchte, schloß sich seit dem Ende der vierziger Jahre, fortwährend litterarisch thätig, der freireligiösen Bewegung an, lebte längere Jahre in Darmstadt, Frankfurt am Main, wirkte zuletzt als Prediger der deutschkatholischen Gemeinde zu Mainz und starb am 24. Juli 1853 in Wiesbaden. Seine Romane, wie „Berthold Schwarz“ (Stuttgart 1832), „Die Feuertaufe“ (Frankfurt a. M. 1834), „Kronen und Ketten“ (Stuttgart 1835), „Loyola“ (ebendas. 1836), und zahlreichen Novellen litten unter dem Widerspruch einer ganz ins Seltsame, Abenteuerliche, Sagen- und Märchenhafte gerichteten Phantasie, welche sich vor allem in Schilderungen aus dem Mittelalter genugthat, und einer modern-liberalen Tendenz. Die Gestalten erscheinen unfertig und unausgereift, die Handlungen ohne Geschlossenheit und innere Konzentration. Besseres glückte Duller als Lyriker; der Romanzencyklus „Die Wittelsbacher“ (München 1831), den er in früher Jugend schrieb, blieb vielleicht seine beste Produktion. Von der Mitte der vierziger Jahre an tragen seine Dichtungen durchaus ein didaktisches Gepräge, und unter diesen Dichtungen enthält die Sammlung „Der Fürst der Liebe“ (Leipzig 1847; 2. Auflage, Kassel 1854) die konzentrierteste und künstlerisch vollendetste Aussprache der Überzeugungen des Dich-

ters. Die liebenswürdige Milde des Dichters konnte ihres Eindrucks auch auf anders Gesinnte und Gestimmte kaum verfehlen.

Ein Dichter, der in den vierziger Jahren zu großen Hoffnungen Anlaß gab, welche durch spätere Leistungen wenigstens seither nicht erfüllt wurden, war Titus Ulrich. Geboren am 22. August 1813 zu Habelschwerdt in der Grafschaft Glatz, studierte er Philosophie zu Berlin, widmete sich der Litteratur, war längere Zeit als Feuilletonist und namentlich als feinsinniger Kunstkritiker thätig, nahm 1860 eine Stellung in der Verwaltung der Berliner Hoftheater an, die er mit dem Titel eines Intendanzrats noch bekleidet. Sein poetisches Erstlingswerk: „Das Hohe Lied" (Berlin 1845), war ein Versuch, die neue, von der Feuerbachschen Philosophie inspirierte Anschauung in einer Art Epos zu verkörpern. Der Gedankengehalt blieb dabei doch die Hauptsache, aber unleugbar war das „Hohe Lied" unter den tendenziös-didaktischen Werken der vierziger Jahre das gedanklich reifste und im poetischen Ausdruck schwungvollste, ein poetisch interessantes Glaubensbekenntnis des humanistischen Pantheismus. Mit dem verwandten Gedicht „Viktor" (Berlin 1847) schloß, einzelne kleinere feinsinnige Dichtungen abgerechnet, Titus Ulrich sein poetisches Schaffen. Auch hier konnte von einer epischen Dichtung, als welche sich das Gedicht gab, im Ernst nicht die Rede sein; obschon sich ein paar konkrete Situationen inselartig aus der lyrisch-didaktischen Flut heraushoben, der Grundton des Gedichts nicht entfernt so hohenpriesterlich-feierlich ist wie der im „Hohen Lied" und seine bewegtere Rhythmik stellenweise fortreißend wirkte, so blieb doch der Vortrag der modernen Gedanken und allenfalls der aus ihnen erwachsenden Lebensstimmungen die Hauptsache.

Älter als die vorgenannten Poeten, doch mit ihnen auf gleichem Weg zeigt sich Cäsar von Lengerke. Geboren am 30. März 1803 zu Hamburg, studierte er Theologie, wurde 1832 außerordentlicher und 1835 ordentlicher Professor der Theologie in Königsberg, ward im Herbst 1843 durch das Ministerium Eichhorn genötigt, von der theologischen zur philosophischen Fakultät überzutreten, und an dieser zum Professor der orientalischen Sprachen ernannt; 1851 trat er in den Ruhestand und siedelte von Königsberg nach Elbing über, wo er am 3. Februar 1855 starb. Seine „Lieder" (Königsberg 1840) drücken die Eigentümlichkeit seiner Natur und die Richtung seines Talents

weniger aus als die Sammlung „Weltgeheimnisse“ (ebendas. 1851) und das didaktische „Lebensbilderbuch“ (ebendas. 1852). Der Pantheismus dieser Gedichte erscheint ruhiger, resignierter, ohne die stürmisch revolutionären Anwandlungen, welche bei Titus Ulrich hervortreten.

Eine sehr eigentümliche Poetennatur von tiefer Innerlichkeit war Theodor Althaus. Geboren am 22. Oktober 1822 zu Detmold, studierte er in Bonn, Jena und Berlin Theologie, vertauschte dieselbe mit Geschichte und Philosophie, lebte als Schriftsteller zu Leipzig, redigierte 1848 die „Zeitung für Norddeutschland“ zu Hannover und hatte wegen seiner Beteiligung an den Wirren des Jahrs 1849 eine Gefängnisstrafe zu bestehen, die seine Gesundheit untergrub. Eine Stellung als Lehrer der „freien Gemeinde“ zu Hamburg konnte er wegen seiner alsbald erfolgenden Ausweisung nicht antreten. Er ging, für seine körperlichen Leiden Heilung suchend, nach Gotha, wo er am 2. April 1852 starb. Seine litterarische Laufbahn hatte er, von zahlreichen Abhandlungen zu den religiösen und politischen Tagesfragen abgesehen, mit den eigentümlichen „Märchen der Gegenwart“ (Leipzig 1848) begonnen. Der tiefste Gehalt seines Wesens erschien in seinen wesentlich reflektierenden didaktischen „Gedichten“ (1852, als Manuskript gedruckt) konzentriert, formschönen Bekenntnissen einer gewaltig ringenden, aber überall geistigen und edlen Natur, welche auch darin bedeutsam und in ihrer Art fast alleinstehend sind, daß sich in ihnen der Schmerz des Losreißens von den alten Heilslehren und Glaubensvorstellungen, das elegische Bewußtsein offenbaren, daß die neue Anschauung zunächst nicht den Frieden, sondern das Schwert bringe. Selbst der Ton der Zuversicht und der Hoffnung erschien darum in Althaus' „Gedichten“ gedämpft, und doch durchleuchtet die Sehnsucht nach Versöhnung, nach dem Tag, wo der letzte Haß in die Rheinflut versenkt wird und Freiheit und Liebe walten, seine gesamte Poesie mit einem verklärenden Schimmer.

Hundertachtundsiebzigstes Kapitel.

Mosen, Anastasius Grün und Lenau.

1) Julius Mosen.

Jede Schilderung der geistigen Bewegung in den dreißiger und vierziger Jahren muß die Tendenz- und Tageslitteratur in den Vordergrund stellen, weil sich in derselben nicht nur die eigentliche treibende Kraft der Zeit kundgab, sondern weil es der Gewalt der Bewegung gelang, auch jene Talente in ihre Wirbel zu ziehen, die von der Natur auf eine andre Entwickelung angelegt waren und noch, nachdem sie sich der Tendenzpoesie voll oder teilweise hingegeben hatten, ihre ursprüngliche Begabung und Richtung in einzelnen Leistungen oder einzelnen Momenten ihrer poetischen Schöpfungen offenbarten. Im Grunde läßt sich der eigentümliche Widerstreit zwischen der echt poetischen Anlage, die auf unmittelbare Darstellung gewiesen ist, und den tendenziösen Forderungen, die nahezu jedem Dichter von außen her aufgedrängt wurden, durch die Mehrzahl der poetischen Leistungen der dreißiger und vierziger Jahre, welche dadurch nur zu oft zu halbpoetischen wurden, verfolgen. Nur wenige Poeten waren so glücklich wie Freiligrath, daß sie bei dem Schritt in die Tendenzpoesie hinein ihr Eigenstes und Bestes zu bewahren und in gewissem Sinn zu steigern vermochten. Bei zahlreichen andern blieben die ursprünglichen Elemente ihrer Natur mit den hastig und unvollkommen aufgenommenen aus der Zeitgärung unvermittelt und unversöhnt, und selbst großen und starken Naturen, welche an sich die Fähigkeit besessen hätten, die ewigen Bestandteile der Poesie mit jenen, die dem Tag, ja dem Augenblick entstammten, zur organischen Einheit zu verbinden, wurde die stille Entwickelung und Reife nur zu oft gehemmt, gestört und mit mancherlei Auswüchsen behaftet. Der schroffe Gegensatz zwischen den Voraussetzungen, Bestrebungen und Zielen der naiven und

jenen der Tendenzlitteratur mußte überwunden werden, und die poetischen Naturen, bei denen der ernste Wille dazu vorhanden war, gehören zu den erfreulichsten und gewinnendsten Gestalten dieser Periode deutscher Dichtung. In Julius Mosen, Anastasius Grün und Nikolaus Lenau erwuchsen Dichter von bleibender Bedeutung, welche in eigenartigen Vorzügen und Mängeln das Ringen widerspiegeln. Wurden ihre Bestrebungen nicht durchaus von glücklichem Erfolg gekrönt, so hatten sie doch das Verdienst, den Weg gezeigt zu haben, auf dem die unabweislichen Forderungen der Zeit mit den bleibenden der Kunst versöhnt werden konnten.

Der einzige Norddeutsche unter den vorgenannten Dichtern, Julius Mosen, war am 8. Juli 1803 als der Sohn eines Dorfschullehrers zu Marieney im sächsischen Vogtland geboren. Sein Vater trug den Zwang und die Enge seiner Verhältnisse nur mit Ungeduld und sandte den begabten ältesten wie zwei jüngere Söhne auf das Gymnasium nach Plauen, um ihnen die Möglichkeit einer bedeutendern Laufbahn zu eröffnen. Zum Studium der Rechte bezog Julius Mosen 1822 die Universität Jena. Von Haus aus hatte ihm der Vater hierzu nur spärliche Beihilfe gewähren können; als dieser vollends im Jahr 1823 starb, ward die Fortsetzung der juristischen Studien zweifelhaft, und der Dichter lernte früh die Not und den bittersten Ernst des Lebens kennen. Gleichwohl war er, wenn schon in jugendlich unreifer Weise, eben damals seines poetischen Talents gewiß geworden, hatte durch dasselbe in den Kreisen seiner studentischen Freunde Aufmerksamkeit und Erwartungen erregt und sich auch die Teilnahme hervorragender, geistig und gesellschaftlich hochstehender Männer erworben. Bereits 1825 erschien in Jena eine Novelle des jugendlichen Dichters: „Der Gang zum Brunnen“. Bald danach gewann ein Plan, Italien zu sehen und große Welteindrücke aufzunehmen, in der Seele des dürftigen Studenten Gestalt. Mosen vertauschte für den Augenblick sein Jus mit dem eifrigen Studium der italienischen Sprache und wurde bei dieser Gelegenheit mit dem reichen Dr. August Kluge befreundet, der auch ein wenig Italien und den Orient sehen und nebenbei Abenteuer aufsuchen wollte. Das wenige, was wir von seiner 1825 angetretenen Reise vernehmen, klingt wie ein Nachkapitel von Goethes „Wilhelm Meister“ und eins von Tiecks „Sternbald“. Es war noch die Zeit, wo verhältnismäßig wenige Italien sahen und

genossen; die Eindrücke des italienischen Lebens waren stärker, mächtiger, als sie heute sein können, und Mosens gesamtes späteres Schaffen legt Zeugnis davon ab, wie die lebendige Anschauung des Landes, die Erinnerungen an Rom und Florenz in seiner Phantasie nachwirkten.

Ein unmittelbares poetisches Resultat der Reise erwuchs ihm durch den Fund des Stoffs zu seiner epischen Dichtung „Ritter Wahn". Mosens Rückreise ward in der glücklichsten Stimmung angetreten, die es für den Schaffenden gibt: erfüllt von poetischen Vorstellungen und im Vorgefühl baldiger gestaltender Arbeit. Es scheint, daß der Dichter sich zunächst nach seiner Heimat begab und zwischen den verschneiten vogtländischen Tannenwäldern im Winter von 1826—27 das Werk vollendete, welches für jeden Urteilsfähigen ein echt poetisches, ebenso frisches wie ausgiebiges Talent außer Zweifel stellte. Der frühe Römerzug, so bedeutsam für die ganze innere Entwickelung Mosens, hatte seine Rechtsstudien unterbrochen, für ihre Wiederaufnahme fand er sich bei der Lage seiner Familie fast mittellos. Er bezog zum Abschluß seiner juristischen Studien die Universität Leipzig, und hier konnte ihn der eisernste Fleiß nicht vor entschiedener materieller Not schützen; Mosen ließ sich dies jedoch nicht sonderlich anfechten, schrieb die Reinschrift seiner Examenarbeiten im Bett, um warme Finger zum Schreiben zu haben, und bestand, was die Hauptsache war, 1828 ein glänzendes Examen. Unmittelbar nach demselben blieb ihm nichts übrig, als nach seiner vogtländischen Heimat zurückzugehen und als juristischer Hilfsarbeiter im Büreau des Advokaten Schweinitz in Markneukirchen die nötigsten Mittel zum Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Gegensatz dieser Existenz mit der wenige Jahre zuvor vorausgegangenen mochte an sich empfindlich genug sein. Weit schlimmer war noch, daß der junge Dichter an seinem Talent und seiner Kraft zu zweifeln begann.

In diese schwüle Situation klangen die Nachrichten von der französischen Julirevolution und den Bewegungen, die sie auch in Deutschland erweckt hatte, herein. Mosen fühlte sich ergriffen, emporgerüttelt, er eilte nach Leipzig, wo er Freunde hatte, die ihn willkommen hießen, und wo die neue, immer nur erst halbpolitische Bewegung wieder eine frische Teilnahme auch an litterarischen Talenten und Bestrebungen erweckt hatte. Mosen scheint einige Monate hindurch lediglich als Schriftsteller seinen

Unterhalt gewonnen zu haben. Jetzt erschien sein Gedicht „Ritter Wahn“, die größere Novelle „Georg Venlot“, und gleichzeitig entstand eine ganze Reihe seiner schönsten und kräftigsten lyrischen Gedichte, unter denen die zu Volksliedern gewordenen Balladen: „Andreas Hofer“, „Der Trompeter an der Katzbach“ und (im Herbst 1831) „Die letzten Zehn vom vierten Regiment“ waren. Von populären und bänkelsängerischen Melodien getragen, drangen sie in jene Schichten hinein, in denen man nach den Namen eines Dichters kaum fragt, lenkten aber zugleich die Aufmerksamkeit auch solcher auf Mosen, welche für die individuelle Begabung und Kraft eines poetischen Talents Verständnis und Anteil besitzen. Als Mosen nach Approbation seiner juristischen Probeschriften und bestandenem zweiten Examen im Herbst 1831 eine mäßige, aber bescheidenen Ansprüchen zunächst genügende Stellung als Aktuar beim Patrimonialgericht Kohren erhielt, galt er bereits in größern Kreisen als ein vielverheißendes Talent.

In Kohren schrieb Mosen den größern Teil seiner nachmals als „Bilder im Moose“ gesammelten Novellen und seine ersten Dramen. Im Jahr 1834 siedelte er in Erfüllung längst genährter Wünsche nach Dresden über, wo er als Armenadvokat eine Anstellung fand. Verglichen mit dem Leben, das er in seinem kleinen Amtsstädtchen geführt hatte, brachte die neue Umgebung immerhin eine Fülle von Anregungen und Eindrücken. Im Jahr 1840 verlobte sich Mosen mit einem liebenswürdigen Mädchen, Minna Jungwirth, die ihren Wert und innern Adel nicht nur im Glück der Brautzeit und der jungen Ehe, sondern auch später in den langen, harten Leidensjahren des geliebten und tief verehrten Gatten leuchtend bewähren sollte. Auch dies Glück ward für Mosen ein Sporn zu kräftigerm und reicherm Schaffen. Freilich wurde zu ebendieser Zeit, wo seine Produktionskraft den höchsten Aufschwung nahm, Mosens Entwickelung teilweise in falsche Bahnen gelenkt und gerade den größern, breiter angelegten Werken, welche er in Dresden schuf, Elemente beigemischt, die ihre tiefere und bleibende Wirkung gefährden mußten.

Längst war es Mosens Wunsch gewesen, eine äußere Lebensaufgabe zu erringen, die mit seiner innern besser im Einklang stand als seine Advokatur, der er pflichtgetreu, aber ohne juristischen Enthusiasmus oblag. So leistete er im Jahr 1844 einem Ruf des kunstsinnigen Großherzogs Paul Friedrich von

Oldenburg, als „Dramaturg" am oldenburgischen Hoftheater nach Oldenburg überzusiedeln, rasche Folge. Mosen begann seine neue Thätigkeit mit dem vollsten Enthusiasmus. Aber kaum war das erste Jahr derselben vorüber, so zeigten sich die ersten Vorboten jener verhängnisvollen lähmenden und verzehrenden Krankheit, welche auch seine noch übrige poetische Kraft in langem Siechtum brach. Die Sammlung seiner mehrgenannten „Bilder im Moose", der wertvollen Novellen aus früherer und späterer Zeit, war die letzte Arbeit, deren Abschluß ihm gegönnt wurde.

Von 1848—67 verschlimmerte sich sein Zustand unabläſſig; bewundernswürdig blieben die Kraft und die Geduld, die Frische und der Humor, mit welchen er dies herbe Schicksal trug und noch mannhaften, warmherzigen Anteil an vaterländischen und künstlerischen Dingen zeigte. Die gemeine Not des Lebens blieb glücklicherweise seinem Schmerzenslager fern, und zum bittern Gefühl des gänzlichen Verlassen- und Aufgegebenseins ließen ihn die treue Liebe der Seinen und die Anhänglichkeit seiner oldenburgischen Freunde nicht kommen. Eine letzte beglückende Zeit durchlebte Julius Mosen, als im Jahr 1863 die erste Gesamtausgabe seiner „Werke" hervortreten konnte und die Summe seines poetischen Lebens und Strebens sich der Nation darstellte. Am 10. Oktober 1867 endete der Tod die schweren Leiden des Dichters.

Julius Mosens „Sämtliche Werke" (erste Gesamtausgabe, Oldenburg 1863; vollständigere zweite Ausgabe, von dem Sohn des Dichters, Reinhard Mosen, herausgegeben, Leipzig 1880) erweisen, daß sein vielseitiges, eigentümlich ernstes und dabei frisch volkstümliches Talent nicht zur allseitig glücklichen Entfaltung gediehen war. Die hervorragendste und unvergänglichste poetische Gabe Mosens blieb die Sammlung seiner „Gedichte". Im Gegensatz zu Naturen wie Rückert und Geibel gehört Mosen zu den Lyrikern, die, wenn sie den vollendeten Ausdruck für eine Stimmung einmal gefunden haben, sich selten gedrängt fühlen, diese Stimmung zu variieren. Ohne daß er zu den Nachfolgern Uhlands gerechnet werden darf, ist er in diesem Betracht aus Uhlands Schule. Auch darin gemahnt er an den großen schwäbischen Dichter, daß er dann am glücklichsten ist, wenn er in volksliedmäßiger Weise seines Herzens tiefste Sehnsucht oder Empfindung in ein schlich-

tes Naturbild hineinhauchen kann, wenn er eine Fülle von Leben und Stimmung in jenen kleinen poetischen Gebilden zusammendrängt, die vom Lied zur Ballade übergehen. Daneben freilich sucht er auch für grüblerische Betrachtungen und schmerzliche innere Kämpfe die poetische Fassung. Gedichte wie „Weltsünde", „Nacht", die düster grausige „Vision", „Sünde und Sühne", „Dezembermorgen", „Der Rehschädel" werden nicht jeden erquicken; doch dürfte sie niemand didaktisch und unsinnlich schelten. Von den balladenähnlichen Liedern haben, wie schon erwähnt, „Die letzten Zehn vom vierten Regiment", „Andreas Hofer" und „Der Trompeter an der Katzbach" Mosens Namen über alles deutsche Land hingetragen und können nur mit der gegenwärtigen deutschen Sprache selbst verklingen. Gleiche Auszeichnung verdienten: „Der Schafhirt", „Der erstochene Reiter", „Das Waldweib", „Des Waffenschmieds Fenster". Unter den rein lyrischen verdienen „Ruhe am See", „Der träumende See", „Der Nußbaum", „Brennende Liebe", „Frühlingsnacht", „Im Sommer", „Waldeinsamkeit", „Die Frühlingslerche", „Die Aloe" den Preis, in jedes Herz hineinzuklingen. Der Sammlung der Gedichte zunächst steht Mosens Jugendschöpfung, das erzählende Gedicht „Ritter Wahn" (erster Druck, Leipzig 1831), eine zugleich phantasievolle und tiefsinnige Komposition, in welcher die Flucht vor dem drohenden Tod und die endliche Todessehnsucht in wunderbar lebendiger Gestalt, in wechselnden Abenteuern verkörpert werden.

Auch in den beiden Erstlingsdramen, „Heinrich der Finkler" und „Cola Rienzi", namentlich aber im erstgenannten behauptete sich Mosen noch in seiner Ursprünglichkeit. Gerade „Heinrich der Finkler" gibt den entscheidenden Beweis, wie fern ihm alles geistreiche Kokettieren mit dem Stoff lag, wie organisch sich trotz mancher Unfertigkeiten bei ihm das poetische Bild aus dem keimkräftigen, echt poetischen Gedanken entwickelte. Wer diesen „Heinrich", durch den deutsche Luft, Berghauch und Tannenduft vom Harz hindurchwehen, mit rechtem Anteil liest, der spürt wohl, daß der Poet noch lange kein Meister ist; er lächelt selbst, wenn er die gewaltigen, tiefgehenden politischen Gegensätze zwischen dem neuen Königtum und dem Stammesherzogtum in den Versöhnungsszenen zwischen König Heinrich und dem Bayernherzog Arnulf etwa so gelöst sieht, wie sich ein Studentenzwist auf erregter Kneipe lösen mag; aber er wird sich dem Zauber dieser

schlichten Heldengestalt, die mit ihrer eignen Kraft die Umgebungen zu durchdringen weiß, dieses echten, tendenzlosen Pathos der Vaterlandstreue und der männlich-freudigen Pflichterfüllung so wenig entziehen können wie dem bestimmten Eindruck der gestaltenden ausgiebigen Kraft dieses Dichters. Menschenfiguren wie König Heinrich, wie der Vogelfänger Staudenbein und der zum großen Krieger erwachsende Statz sind aus bloßer Nachahmung und ohne den Quell lebendiger Wärme und plastischer Anschauung in der eignen Seele ein für allemal nicht zu schaffen. Auch das ungefähr gleichzeitige, in Prosa geschriebene kleine Drama „Wendelin und Helene“, welches die Zeit des Bauernkriegs zum Hintergrund hat, zeichnet sich durch feste Gestalten und namentlich durch die lebendigen Farben jener kleinen Episoden aus, welche auch im „Heinrich“ erfreuen.

Es war Mosen leicht gewesen, sich der jungdeutschen Bewegung der ersten dreißiger Jahre gegenüber ablehnend zu verhalten. Die Mischung von Poesie und Publizistik, die Zerstörung aller künstlerischen Form, die Forderung, die seitherige Trennung von gebundener und ungebundener Rede gleichsam in den Urbrei eines allein zeitgemäßen modernsten Stils aufzulösen, dazu die häßlichen persönlichen Momente, welche die Kämpfe leidenschaftlichen Ehrgeizes und unsachlicher, eitler Selbstüberhebung begleiteten, alles das stieß ihn ab, und er fand in seiner Natur leicht die Abwehr gegen die Theorien der ersten dreißiger Jahre. In ganz anderm Sinn berührten und ergriffen ihn die Anschauungen, welche seit dem Ende der dreißiger Jahre die „Hallischen Jahrbücher“ vertraten. Mit Sicherheit wurde verkündet, daß das Zeitalter einer neuen, der politischen Litteratur gekommen sei.

Die Poesie sollte die neue philosophisch-demokratische Geschichtsbetrachtung, in welcher alles gewesene Leben nur als Vorbereitung für die Ideen unsers Jahrhunderts galt und auch das unmittelbare Leben der Gegenwart nur noch Bedeutung hatte, soweit es „politisch“ und dem, was man „Privatleben“ schalt, feindselig war, nicht in selbständigen Gebilden verkörpern, sondern gleichsam nur illustrieren. Bei jeder wirklichen Vertiefung in dargestelltes Leben, in Liebe und Haß, in Leidenschaft und Aktion, in den Kampf von Naturen und Gestalten, die nicht bloß Vehikel für einen von der souveränen „Kritik“ gesetzten Inhalt der Geschichte, nicht bloß Sprecher für eine im voraus feststehende

Anschauung waren, mußte man selbst wieder in das verlachte und als armselig verspottete „Konkrete" zurückfallen. Dies erfuhren Mosen und andre mit ihm strebende Dichter bald genug, aber doch nicht rechtzeitig genug, um die rechte Versöhnung zwischen dem „weltgeschichtlichen Bewußtsein", für das sie die dramatische Form suchten, und dem unbeugsamen Gesetz der poetischen Gattung zu finden. Verwundern aber darf es nicht, daß eine leicht anzuregende, von echter patriotischer Empfindung erfüllte, phantasievolle Dichternatur wie die Mosens von einer Theorie, die der Dichtung eine entscheidende Mitwirkung an den großen Aufgaben der Zeit zuzuweisen und eine fruchtreiche Zukunft zu verbürgen schien, überwältigt wurde. Die Einwirkungen derselben machten sich schon in seinen besten Werken vom Ende der dreißiger Jahre geltend.

In der Tragödie „Otto III." ergreift vor allem die von echt poetischem Duft umhauchte Gestalt der Stephanie und ihre wahrhaft tragische Situation; im epischen Gedicht „Ahasver" aber werden immer die kühn-großartige und tiefsinnige Anlage des Gedichts, die ganze Ausführung der ersten Gesänge, in denen es sich noch auf realem Boden bewegt, bewundert werden. Und doch tritt schon in diesen beiden Werken ein schwer zu charakterisierendes Etwas hervor, welches lähmend und hemmend in Mosens weiterer künstlerischer Entwickelung wirken sollte, ein Einfluß philosophisch-kritischer und politischer Zeitanschauungen, denen sich der Dichter fernerhin nur dann ganz zu entwinden vermochte, wenn er, wie in einigen der schönsten und anmutigsten spätern Novellen aus den „Bildern im Moose", unbewußt und gleichsam instinktiv auf den Heimatsboden der naiven Poesie zurückkehrte. In „Otto III." macht sich ein Zug zu großen, opernhaften Szenen, welche nicht die äußerliche Schaulust befriedigen, sondern das große weltgeschichtliche Massenleben vergegenwärtigen sollen, so entschieden geltend, daß es mit den Hilfsmitteln der modernsten dramatischen Musik wohl gelingen könnte, die Tragödie mit sehr geringen Veränderungen in ein musikalisches Drama umzuwandeln. In den letzten Gesängen des „Ahasver" tritt an die Stelle plastischer Gestaltung eine traumhafte, visionäre Darstellung, welche sich bestrebt, überall große weltgeschichtliche Perspektiven zu eröffnen, und darüber die eigentlich poetische Wirkung, welche feste Bilder oder Stimmungen in der Seele hinterläßt, abschwächt. Nun mag man immerhin sagen,

daß der Mangel an überzeugender darstellender Kraft, an Konzentration im einen wie im andern Fall einen Mangel in Mosens Anlage bedeute. Aber wer schärfer hinsieht, wird bald gewahren, daß zwischen den malerisch-rhetorischen Szenen der neuern Tragödien und den Teilen des „Ahasver", welche wie poetische Erklärungen zu Kartons von Kaulbach klingen, sich in Einzelheiten die tief ins Leben tauchende, mutig aus seinem Vollgefühl schöpfende Begabung des Dichters wiederum offenbart.

Unter dem Druck der Vorstellung, daß die Aufgabe der eigentlichen Poesie gewissermaßen bloß eine Entwickelungsstufe zur höhern Poesie bilde, schuf Mosen seine folgenden Werke. Die Nahrung, welche die wirkliche Geschichte dem Dichter in reicher Fülle bietet, unterschied er nicht von der wunderlich destillierten Abstraktion, die angeblich die Quintessenz der Welt und Menschheit enthalten sollte und in Wahrheit einem Tranke glich, der in dem Genießenden fieberische, fliegende Hitze erregt, seine Nerven anspannt und ihn schließlich verschmachten läßt. Die Dramen: „Bernhard von Weimar", „Der Sohn des Fürsten", „Don Juan d'Austria" und der historische Roman „Der Kongreß von Verona" sind somit interessante Zeugnisse einer bestimmten irrigen Richtung unsrer Litteratur, einer rasch vorübergegangenen Überschätzung, eines kurzatmigen Anlaufs, über Nacht eine neue Poesie zu gewinnen. Der Versuch, „die Ideen der Politik in universaler Tiefe dramatisch zu gestalten", war mit lebendiger poetischer Anschauung und Gestalt unvereinbar; der „Geist der Geschichte" geht die Poesie nur insoweit an, als er sich in lebendigen Menschengestalten und ergreifenden Menschenschicksalen ausspricht. So angeschaut, blieb „Der Sohn des Fürsten" mit den Gestalten des unglücklichen Katte und des jugendlichen Friedrich entschieden Mosens glücklichster Griff in seiner spätern Periode. Wohl empfinden wir auch in diesem Drama den Mangel lebendigen Interesses an der harten Energie und Realität der in dem Drama von Küstrin mithandelnden Menschen, wir atmen nicht voll die rauhe, schneidige Luft des preußischen Kriegerstaats unter Friedrich Wilhelm I. und empfinden den Konflikt zwischen Vater und Sohn, die beide mit dem Fürstenbewußtsein ausgerüstet sind, nicht in seiner vollen tödlichen Schärfe. Aber die Kenntnis der historischen Thatsachen und das ganze halb grelle, halb düstere Kolorit jener Tage beiseite gesetzt, die Handlung und der Hintergrund, den Mosen

seinem „Sohn des Fürsten" gibt, erscheinen doch möglich und wirken, von der unvermeidlichen abspringenden Tendenzrhetorik abgesehen, in ihren eignen Voraussetzungen poetisch und Teilnahme erweckend.

Der historische Roman „Der Kongreß von Verona", eine Dichtung, in der das Verdienst reicher Erfindung, zum Teil hochpoetischer Situationen und einzelner lebendiger Charaktere für viel unverarbeiteten Stoff und manche starke Geschmacklosigkeiten der Tendenz entschädigen konnte, wurde geradezu als epochemachend und zwar epochemachend auf seine wesenlosesten und unlebendigsten Momente hin gepriesen. „Der Roman unsrer Zeit sucht sich einen andern Boden zu erringen. Es ist genug geliebt und gelitten worden. Aber die Poesie hat entschieden Feierabend gemacht mit dem Tagewerk des Besingens und Vorstellens der Liebesaffairen", rief angesichts dieses Romans ein Kritiker wie Adolf Stahr aus und mußte am Ende doch wieder zugeben, daß die Liebesepisode des Griechen Achilleus und der schönen Isabella das Gelungenste und Ergreifendste des Romans sei.

---

2) Anastasius Grün.

Ungefähr gleichzeitig mit den naiven und den tendenziösen Anfängen Mosens erfolgten die ersten naiv-poetischen und die der Zeit zugewandten Publikationen eines österreichischen Dichters, der unter dem Pseudonym Anastasius Grün schon zu einer gewissen Berühmtheit gelangt war, ehe man in weitern Kreisen erfuhr, daß der Dichter des Romanzenkranzes „Der letzte Ritter" und der „Spaziergänge eines Wiener Poeten" ein österreichischer Aristokrat aus altem, hochangesehenem Hause sei, welcher sich gegen alles Herkommen den Kreisen der freiheitsdurstigen, oppositionell gestimmten Jugend angeschlossen habe.

Anton Alexander, Graf Auersperg, als Dichter Anastasius Grün, war am 11. April 1806 zu Laibach geboren, erhielt seine erste Erziehung auf dem väterlichen Stammschloß Thurn am Hart in Krain, ward 1813 Schüler des Wiener Theresianums und studierte später auf den Universitäten Graz und Wien Philosophie und die Rechte. Während seiner Studentenjahre trat er in freundschaftliche Beziehungen zu einer Reihe

von jüngern Männern, welche insgesamt poetischen Bestrebungen huldigten und gegen die unwürdige Barbarei und die kulturfeindliche Tendenz des altösterreichischen Polizeisystems in entschiedener Feindschaft standen. Der junge Graf schloß sich ihren Empfindungen wie ihren Bestrebungen an, veröffentlichte zuerst in Wiener Zeitschriften einige Gedichte unter seinem Namen und barg sich dann, als er seine „Blätter der Liebe" und die Romanzen „Der letzte Ritter" sammelte, unter dem Schilde des Namens Anastasius Grün, der die frische, jugend- und hoffnungsmutige Stimmung, die den Dichter erfüllte, einigermaßen ausdrücken sollte.

In dem gleichen Jahr (1831), in welchem Graf Auersperg mit den „Spaziergängen eines Wiener Poeten" unter die politischen Oppositionspoeten trat, übernahm er, der bisher unter Vormundschaft gestanden hatte, die Verwaltung der schönen Herrschaft Thurn am Hart, welche ihm bereits 1818 durch den Tod seines Vaters erblich zugefallen war. Die ländliche Zurückgezogenheit, in welcher er hier lebte, wurde durch Reisen nach Süd- und Norddeutschland, nach Italien, Frankreich, England und Belgien sowie durch einzelne längere Aufenthalte in Wien unterbrochen. Den damaligen österreichischen Gewalthabern blieb es nicht lange verborgen, wer der Verfasser der vielgelesenen und vielbesprochenen „Spaziergänge" sei; bei der gesellschaftlichen Stellung Auerspergs ließ sich aber nicht daran denken, ihn mit Maßregeln heimzusuchen, wie sie sonst gegen mißliebige und zensurflüchtige Poeten an der Tagesordnung waren. Die Veröffentlichung der „Schutt" betitelten Dichtungen vermehrte den Enthusiasmus, der für die Grünschen Dichtungen in Österreich wie im gesamten Deutschland erwacht war, und brachte dem Dichter die mannigfaltigsten Sympathiebeweise. Da man ohne weiteres annahm, daß die liberale Gesinnung, welche der Dichter aussprach, auch seine Zugehörigkeit zur liberalen Partei im engern Sinn bedinge, so ward Graf Auersperg besonders nach dem Erscheinen seiner gesammelten „Gedichte", die wenig Politisches enthielten, unter die Preßkontrolle gestellt, welche von seiten der Partei beliebt wurde, namentlich als der Dichter, seiner Neigung folgend, sich am 11. Juli 1839 mit der Gräfin Maria von Attems verheiratete. Ein unerquickliches Hetzen und Verdächtigen gegen den eben noch Gefeierten ward in einer großen Anzahl von deutschen Blättern und Blättchen Mode und

veranlaßte Graf Auersperg, nachdem er einige Jahre hindurch vornehm geschwiegen, in seinem Gedicht „Nibelungen im Frack“ eine Art zürnender Selbstverteidigung zu erlassen, in der er erklärte, daß, wem die Freiheit einmal ihren Strahl ins Herz gegossen habe, der nie und nimmer abfalle „trotz sonderer Kampfgenossen“, daß er aber der Freiheit Banner und nicht ihre Livree trage. Die Entrüstung über diese mannhafte und bündige Auseinandersetzung mit den Tagespolitikern war groß, der Dichter, welcher inzwischen ruhig auf seiner Herrschaft lebte, konnte sie über sich ergehen lassen, ohne weder in seinem persönlichen Glück noch in seiner poetischen Entwickelung gestört zu werden.

Das Jahr 1848 riß ihn natürlich aus dieser Ruhe empor. Gerade am 13. März, dem Tag der Wiener Bewegung, durch welche Fürst Metternich gestürzt wurde, traf Graf Auersperg in Wien ein und konnte bereits am 16. März das Patent mit der Zusage einer Verfassung nach Graz bringen. Bald darauf reiste er zum deutschen Vorparlament nach Frankfurt, saß im Fünfzigerausschuß und ward als Abgeordneter des Wahlkreises Laibach auch für die Nationalversammlung gewählt. Bereits im Juni 1848 legte er sein Mandat nieder, da ihm die völlige Aussichtslosigkeit seines Ratens und Wirkens in Frankfurt klar war und die Heimat seine Gegenwart forderte. Mit der Wendung, welche die Geschicke Österreichs seit dem Winter von 1848—49 nahmen, war er natürlich nicht einverstanden, blieb auch vom herrschenden „System“ beargwohnt, ließ sich aber weder in seiner Gesinnung, noch in seinem persönlichen Leben, noch in seinen poetischen Bestrebungen irre machen. Im krainischen Provinziallandtag wie nach dem Wiedereintritt verfassungsmäßiger Zustände (1861) im österreichischen Herrenhaus erhob er unermüdlich seine Stimme für eine wahrhafte Neugestaltung und für das von allen Seiten bedrohte und bedrängte Deutschtum in Österreich. Von gewichtiger Bedeutung ward seine unversöhnliche Gegnerschaft gegen das Konkordat, dem er die schlimmsten Wirkungen auf die Zustände Österreichs zuschrieb. Im Jahr 1863 erhielt Auersperg vom Kaiser die Würde eines Geheimrats mit dem Prädikat Exzellenz, 1864 ward er Ehrenbürger der Stadt Wien, 1865 Ehrendoktor der Wiener Universität, 1868 Vorsitzender der österreichischen Delegation für die gemeinsamen Reichsangelegenheiten. Poetisch blieb er immer thätig, obschon seine Gedichte in stets längern Zwischen-

räumen hervortraten und nach der Neubearbeitung und Gestaltung der altenglischen Romanzen von Robin Hood kein größeres poetisches Werk mehr entstand. Graf Anton Auersperg starb am 12. September 1876 zu Graz.

Die Herausgabe der „Gesammelten Werke" (Wien 1877) des Dichters durch L. A. Frankl konnte nur den Gesamteindruck erneuern, den die Eigenart und innere Bedeutung des österreichischen Poeten längst hervorgebracht hatten. In Anastasius Grün offenbarten sich die Stärke und die Schwäche der Bewegung, durch welche die Tendenzpoesie hervorgerufen wurde, in ganz besonderer Weise. Der Antrieb war stark genug, um einen auf eine naive Bildlichkeit und auf eine jugendlich frische und gelegentlich redselige Empfindung gestellten Lyriker zur pathetischen Rhetorik der „Wiener Spaziergänge" zu leiten; aber er war nicht stark genug, ihn seiner eigentlichen Neigung für harmlos humoristisches Behagen am Leben, seinem Zug zur träumerischen Naturseligkeit und einer weichen Sentimentalität zu entfremden. Er war stark genug, den gebornen Aristokraten in einen plänkelnden Vorkämpfer der liberalen Wünsche und Sehnsuchten umzuwandeln, aber nicht stark genug, die angeborne Lust des völlig unabhängigen Dichters an eigentümlichen, von der Zeit weit abliegenden, völlig untendenziösen Empfindungen zu unterdrücken. Eine wirkliche Durchdringung der poetischen Gestaltungslust und des geistreichen und kecken Frondierens, durch das er die Gunst der politisch erregten Massen gewann, fand eigentlich nur in einigen kleinern Gedichten (hier allerdings in vollendeter Weise) und in den Dichtungen „Schutt" statt. Je unbefangener sich später der Dichter seinem Naturell überließ, um so weiter führte ihn dasselbe von der Tendenzlitteratur des Tags ab.

Anastasius Grüns Jugendwerk (die „Blätter der Liebe" [Stuttgart 1830] verwarf er später selbst, und nur einige Gedichte aus ihnen gingen in die spätere Sammlung seiner Lyrik über): „Der letzte Ritter" (ebendas. 1830), ein Romanzenkranz in (modernisierten) Nibelungenstrophen, feierte das Leben und die Thaten des Kaisers Maximilian I. in einer Reihe von Einzelbildern, in denen die Anfänge zu epischer Gestaltung und frischer Charakteristik unablässig mit der Neigung zu einer in Bildern schwelgenden Lyrik im Streit liegen. Das kunstlose, leicht gefügte Gerüst der Erzählung trägt eine Überlast von Blumen- und Rankenwerk, eine Masse von reflektierenden Abschwei-

sungen, welche durch ihre frische Liebenswürdigkeit, durch ihre halb elegische, halb humoristische Grundstimmung ihre Wirkung selten verfehlen.

Die „Spaziergänge eines Wiener Poeten" (Hamburg 1831) gehörten, wie schon angedeutet, zu den ältesten und folgenreichsten Anfängen der liberalen Poesie. Die Mischung von ernstem Pathos und spielendem Witz, die Unermüdlichkeit, mit welcher der Dichter im Bilde des Lenzes, des blühenden Baums, des rauschenden Stroms, des funkelnden Gestirns die ersehnte Freiheit feierte, die kecke Interpellation an den allmächtigen Fürsten-Staatskanzler: „Dürfte ich wohl so frei sein, frei zu sein?", der Preis Kaiser Josephs, der Wechsel zwischen einem leichten, hüpfenden und einem getragenen, feierlichen Ton (beides in demselben Versmaß), die völlige Neuheit vieler Bilder, die starke und echte Empfindung, welche aus einzelnen Gedichten, namentlich aus dem „Einem auswandernden Freunde" (Nik. Lenau) überschriebenen, sprach, ließen übersehen, daß die „Spaziergänge" zuletzt doch mehr klangvoll gereimte, hochtönende Rhetorik als wirkliche Poesie enthielten. Immerhin war noch ein weiter Weg von dieser Rhetorik, die überall aus einer gegebenen, poetisch erfaßten Situation erwuchs oder ein poetisches Bild allzu prächtig umrahmte, bis zu den versifizierten Leitartikeln des nächsten Jahrzehnts zurückzulegen.

Die glänzendsten Poetentriumphe feierte Anastasius Grün mit dem Werk „Schutt" (Leipzig 1836), halb epischen, halb rhetorisch-allegorischen Dichtungen, in denen die Bezugnahme auf die eigentliche Tagespolitik zurücksteht hinter der allgemeinen Empfindung, daß der Freiheit, wie sie der Dichter verstand und empfand, die Zukunft der Welt gehöre. Von den Dichtungen: „Der Turm am Strand", „Eine Fensterscheibe", „Cincinnatus" und „Fünf Ostern" dürfen die erste und letzte wohl als die bedeutendsten und vollendetsten bezeichnet werden. Denn im „Turm am Strand" ist die Situation am deutlichsten, eine konkrete Vorstellung, Schicksal und Klage eines gefangenen venezianischen Dichters greifen unmittelbar ans Herz und bergen doch noch eine symbolische Bedeutung. Der prophetisch-lyrische Ton aber, in welchem der Dichter den Sieg des ewigen Frühlings, das Weltalter des Friedens und der Liebe verkündet, ist am vollsten und schönsten in den „Fünf Ostern", welche, an die Sage, daß der Heiland alljährlich einmal zum Ölberg und

zur Stätte seines Lehrens und Leidens zurückkehre, anknüpfend, Jahrhunderte in einer großen Vision überschauen und die Ostern der Zukunft verkünden können, an denen nicht Kreuz noch Halbmond mehr emporragen, an denen zwischen den Fluren des üppigen Landes das letzte Schwert und ein Steinkreuz gefunden werden und das Kreuz auf Golgatha von Rosen überwuchert steht.

So visionäre Zukunftsbilder kehrten in den spätern Dichtungen Grüns nicht wieder, sie finden auch nur vereinzelt in der Sammlung seiner „Gedichte" (Leipzig 1837) Raum. Die Grünschen Dichtungen zeichneten sich mehr durch ihre Lebensfülle, ihren Gemütsreichtum, ihre erquickliche Wärme als durch Formvollendung und innere Reife aus; der Dichter blieb in seiner Bilderlust nicht frei von Geschmacklosigkeiten und vermochte seine Stimmung nicht immer rein und ergreifend auszudrücken. Aber Gedichten wie „Der letzte Dichter", „Der treue Gefährte", „Das Alpenglühen", „Der Sturm", „Die Baumpredigt", „Der Friedhof im Gebirge", die Prachtsonette „An Nikolaus Lenau" oder Romanzen wie „Der Deserteur", „Der alte Komödiant", „Die Leiche zu St. Just" die Poesie abzusprechen, weil sich Gedanke und Bild nicht immer völlig decken, ist ein Rigorismus, dem die lebendige Mitempfindung, die Grün zu erwecken versteht, jederzeit Widerstand leisten wird.

Die spätern epischen oder lyrisch-epischen Dichtungen Grüns verdienten den Kaltsinn nicht, welchen ihnen das tendenzbedürftige und tendenzgewöhnte Publikum entgegensetzte. Das kleine Capriccio „Nibelungen im Frack" (Leipzig 1843), das den Herzog Moritz Wilhelm von Sachsen-Merseburg und seine Leidenschaft für die Baßgeige in wahrhaft humoristischer Weise zum Helden einer poetischen Erzählung macht und in den knappen Rahmen eine Fülle lebendigster und feinster Bilder aus der Zopfzeit zusammendrängt, lag ganz außer dem Kreis modernen Empfindens. Weit eher traf die Dichtung „Pfaff vom Kahlenberg" (Berlin 1850) mit ihren entzückend frischen und lebendigen Natur- und Festschilderungen, ihrem behaglich-schalkhaften Humor den Ton wieder, durch den sich Grüns frühere Dichtungen ausgezeichnet hatten. Die idyllische Grundstimmung dieses Gedichts barg gleichwohl einen politischen Stachel, die Gestalten des fröhlich-volkstümlichen Fürsten Herzog Otto von Österreich und des Pfaffen Wigand vom Kahlenberg bil-

beten scharfe Gegensätze zu dem brutalen Soldatendespotismus und dem finstern Kirchentum, welche eben wieder als Heilmittel für die kranke Zeit gepriesen wurden. Auch in „Robin Hood“ (Stuttgart 1864) fand der Dichter trotz aller Anlehnung an die altenglischen Volksballaden hinreichende Gelegenheit, seine poetische Besonderheit an den Tag zu legen. Die Waldfreude, die Lust am frischen Wagen und Genießen, der volkstümliche Humor, welche den Robin Hood-Sagen ihren Reiz verleihen, klangen mit verwandten Neigungen in Anastasius Grüns Poetennatur glücklich zusammen, und so gehört auch „Robin Hood“ entschieden zu den Produktionen, welche den Namen und die Wirkung des Dichters in der deutschen Litteratur erhalten werden.

---

3) Nikolaus Lenau.

In Nikolaus Lenau, dem dritten und bedeutendsten der hier in Frage kommenden Dichter, tritt der Widerstreit zwischen einer ursprünglichen, eigenartigen poetischen Anlage und der Richtung, welche der Entwickelung dieser Anlage kraft einer bis zum Schmerzlichen grübelnden Reflexion gegeben wurde, am augenscheinlichsten hervor. Keiner unter allen Poeten der gärenden dreißiger und vierziger Jahre übte einen härtern Zwang gegen seine besondere Natur, indem er sich in den vollen Strom der Tendenzdichtung warf, als Lenau, bei keinem ward der fortwährende innere Kampf zwischen der innern Neigung und der später gewonnenen Überzeugung ersichtlicher als bei ihm, keiner gibt mitten im Kampf der unablässigen Sehnsucht nach dem Frieden entschwundener Zeiten, nach idyllischem Behagen und poetischem Traumleben tiefern Ausdruck, keiner zeigt eine so eigentümliche Mischung von Feuer und tiefster, schmachtender Melancholie. Wenn Lenau vielfach beschuldigt ward, nie zur eigentlichen Reife gediehen zu sein, so konnte dieser Vorwurf immer nur aus dem Nebeneinanderwirken unvermittelter Lebens- und Geisteselemente entnommen werden. Da aber ein Widerspruch und eine Unklarheit, wie sie in der Seele des Dichters gelegentlich walteten, bei Hunderttausenden herrschten, so konnte es nicht fehlen, daß Lenau einer der Lieblinge, der gelesensten und gefeiertsten Poeten dieser Jahrzehnte wurde.

Nikolaus Franz Niembsch, Edler von Strehlenau, als Dichter Nikolaus Lenau, war als der Sohn eines österreichischen Offiziers am 13. August 1802 zu Csatad bei Temesvár geboren. Wunderliche und zerrüttete Familienverhältnisse brachten eine unerfreuliche Unruhe schon in die Knaben- und Schuljahre des künftigen Dichters. Nikolaus besuchte zuerst das Gymnasium der Schulbrüder in Pest, lebte dann längere Zeit im Hause seines Stiefvaters Dr. Vogel in Tokay, ward 1818 in das Haus seines Großvaters, des Obersten Niembsch in Wien, aufgenommen, vollendete seine Gymnasialbildung daselbst, begann an der Wiener Universität, nachdem er die vorgeschriebenen „philosophischen Jahrgänge" gehört, die Rechte zu studieren, entschloß sich dann, das deutsche Recht mit dem ungarischen zu vertauschen, ging zu diesem Zweck nach Preßburg, kehrte aber im Herbst 1823 nach Wien und zum deutschen Recht zurück. Die innere Unbefriedigung, welche er mehr infolge eines frühzeitig angeknüpften seiner unwürdigen, ihn zerrüttenden, aber viele Jahre hindurch fortgeschleppten Liebeshandels als wegen seiner poetischen Neigungen empfand, ließ ihn von einem abermaligen Wechsel des Studiums Erfolg hoffen, und so widmete er sich zwischen 1827 und 1830 der Medizin und bestand (wie früher in der Jurisprudenz) die erste und zweite Prüfung mit allen Ehren. Zur dritten und letzten kam es nicht. Da ihm nach dem Tod seiner Großmutter ein mäßiges Vermögen zufiel, so glaubte er seinem innern Drang zu Reisen und dem Wunsch nach Veröffentlichung seiner Gedichte zuerst genügen zu sollen und brach im Sommer 1831 nach Heidelberg und Stuttgart auf. Über alle Erwartung hinaus fand Lenau in der schwäbischen Hauptstadt und namentlich in ihren Poetenkreisen eine Aufnahme, welche für die weitere Gestaltung seines Lebens entscheidend wurde. Seine tief eigentümlichen Gedichte erregten Aufsehen und Enthusiasmus, seine Persönlichkeit ward in den Mittelpunkt aller Interessen gerückt, und wenn ihn die landläufige Poeteneitelkeit erfüllt hätte, so würde Lenau voll befriedigt gewesen sein. Statt dessen nährte er den Plan, unmittelbar nach Herausgabe seiner Gedichte nach Amerika auszuwandern. Allerdings meinte er, Europa nicht für immer den Rücken zu kehren, und schrieb ausdrücklich an seinen Schwager Schurz: „Gefällt es mir in Amerika, so bin ich gesonnen, etwa fünf Jahre dort zu bleiben; wo nicht, kehr' ich um und überlasse mein Eigen-

tum der Gesellschaft (einer Kolonisationsgesellschaft, deren Mitglied er geworden war) zur Administration. Aber es wird mir hoffentlich gefallen. Der ungeheure Vorrat schöner Naturszenen ist in fünf Jahren kaum erschöpft. Dort will ich meine Phantasie in die Schule der Urwälder schicken, künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck, alle Kräfte meines Geistes, meines Gemüts betrachte ich als Mittel dazu."

Im Juli 1832 ward über Mainz und Amsterdam die Reise nach Amerika wirklich angetreten. Wenige Wochen auf amerikanischem Boden reichten hin, um den Dichter, der in seinem ganzen Sein und Wesen auch nicht Eine Anknüpfung an amerikanische Lebensanschauung und Sitte hatte, mit dem tiefsten Mißmut, ja mit Ekel gegen seine neuen Umgebungen zu erfüllen. Die Anschauung des Meers, des Niagara und eine Reise zu Pferde durch die Urwälder im Westen waren der einzige Gewinn seiner Fahrt in die Neue Welt, im übrigen eilte der amerikamüde Dichter, wieder in die Alte zu gelangen, und traf bereits im Juni 1833 in Bremen ein, von wo er nach Stuttgart reiste. Seine Gedichte hatten inzwischen Beifall in ganz Deutschland gefunden, und Lenau sah sich in gewissem Sinn berühmt, als er den deutschen Boden wieder betrat. Bei der Rückkehr nach Wien im Herbste desselben Jahrs stand der Entschluß in ihm fest, weder seine medizinischen Studien neu aufzunehmen, noch ein Amt zu suchen, sondern sich lediglich der Poesie hinzugeben. Da er gleichzeitig die Arbeit an der größern Dichtung „Faust" begann, sich zur Herausgabe eines Musenalmanachs („Frühlingsalmanach" für 1835 und 1836) entschloß und von der wachsenden Verbreitung seiner Gedichte eine Art Rente erwarten durfte, so erschien dieser Entschluß nicht zu gewagt, obschon Lenau den größten Teil seines kleinen Vermögens bei dem amerikanischen Abenteuer festgelegt hatte. Verhängnisvoller für den Dichter als die rein künstlerische Laufbahn ward die besondere Art, in der er sein äußeres Leben gestaltete. Lenau führte über ein Jahrzehnt lang ein Wanderdasein, das doch wieder insofern einförmig war, als er den Aufenthalt unablässig zwischen Wien und Stuttgart wechselte. In Wien hielten ihn neben der Gewöhnung an die Heimat die Liebe zu seiner an Xav. Anton Schurz verheirateten Schwester Therese und ein hart an der Grenze der Leidenschaft hinstreifendes Freundschaftsverhältnis zu Frau Sophie Löwenthal, nach Stuttgart zogen ihn seine litterarischen Ge-

schätzte (die Cottasche Buchhandlung veröffentlichte nach und nach alle seine Dichtungen) und die wiederholten Einladungen der schwäbischen Freunde, in deren Kreis er sich wohl fühlte, und die ihm unbegrenzte Verehrung entgegenbrachten. Allerdings waren einzelne dieser Freunde (Justinus Kerner allen voran) mit der Richtung nicht einverstanden, welche Lenaus Poesie nahm. Aber dem überlegenen und in seiner Melancholie einschmeichelnden Talent beugten sich alle, und alle waren gemeinsam bemüht, dem Reizbaren, Verwöhnten und Trübgestimmten das Leben zu erleichtern.

Daß die Melancholie Lenaus ihren tiefsten Grund im Gefühl eines gescheiterten Lebens, eines Schiffbruchs, aus dem sich nur Trümmer retten ließen, und in dem innern Ringen mit einer Skepsis hatte, die ihn unwiderstehlich anzog, und die er dennoch fürchtete, ist ebenso unleugbar, als daß die Verweichlichung, mit der ihn seine Freunde trugen und umgaben, für ihn verhängnisvoll wurde. Die Gewaltsamkeit, mit der er sich in die lyrisch-epischen Dichtungen: „Savonarola" und „Die Albigenser" mehr hinein- als dieselben aus sich herausdichtete, steigerte den Zustand nervöser Reizbarkeit und innerer Unrast, in dem sich der Dichter ohnehin befand. Trotzdem er spezifischer Lyriker war und seiner Künstlernatur schwerlich eine litterarische Bethätigung „praktischer" Natur abgewonnen hätte, täuschte er sich nicht über die besondere Lage des Dichters dem modernen Publikum gegenüber. „Ich habe", schrieb er (Stuttgart am 28. Mai 1842) an seine Freundin Sophie, „die Wünsche meines Lebens in einem engen Raum zusammengeschlossen. Einem Volk, das auf ganz andre Dinge als Poesie zu horchen hat, mit meinen Liedern im Ohr zu liegen, erscheint mir mehr und mehr als schimärisches Treiben." Was ihn sonst noch bewegte, mancherlei hastig aufflammende Neigungen, denen schmerzliche Enttäuschungen folgten, trübe Erlebnisse, selbst die leidenschaftliche Ausübung der Musik (Lenau war Geiger), half die Hypochondrie und den innerlichen Riß, von dem er beständig sprach, verstärken. Die Einzelheiten seines Lebens, welche in einer Reihe von Erinnerungen und Skizzen besser bewahrt wurden als die des Lebens größerer Dichter, hinterlassen vielfach den Eindruck zwecklosen Schlenderns und pessimistischen Verträumens der Tage in der Weise seiner „Drei Zigeuner".

Lenaus Erquickung blieben die Aufenthalte in den Alpen,

welche er sich in einigen Sommern gönnte. Aber schon 1841, während mehrerer Sommerwochen in Ischl, empfand er, daß auch die geliebten Berge auf seinen Geist nicht mehr die volle frische Wirkung von einst hervorbrachten; an den Musiker Karl Evers schrieb er (Ischl am 24. September 1841): „Alles stockt und wird bitter wie die stockenden Bitterkeiten meiner Leber. Ischl hat mich diesmal auch nicht frisch gemacht. Ich habe schon den Erdgeruch in der Nase; mir scheint, sie schaufeln mich bald hinunter." In dem allen lag keinerlei Koketterie und Schönthun, der Dichter verlor trotz der außerordentlichen Wirkungen seiner Produktion mehr und mehr die Freude am Dasein und am Schaffen, und wenn beide gelegentlich wieder aufflammten, so kam dies Aufflammen zu spät. Nach der Vollendung seiner freien Gesänge „Die Albigenser" hatte Lenau sich an die Gestaltung eines „Don Juan" gemacht, der seinem „Faust" verwandt war und einzelne bedeutende Bilder und tief stimmungsvolle Momente enthielt. Im ganzen aber war er zur Arbeit sowenig aufgelegt wie zur Hoffnung und Lebensfreude. Das Jahr 1844 brachte die Katastrophe, welche er selbst schon öfters gefürchtet, an die aber keiner von seinen Freunden im Ernst gedacht zu haben scheint. Im Sommer dieses Jahrs, während eines Aufenthalts in Baden-Baden, ward der eheschene und melancholische Poet plötzlich von einer neuen Liebe und von der Sehnsucht nach häuslichem Glück übermannt. Wie im Sturm verlobte er sich mit einer liebenswürdigen Frankfurterin, Marie Behrens, und suchte in wildester Eile seines Glücks alsbald gewiß zu werden. Er bahnte einen Kontrakt mit der Cottaschen Buchhandlung an, der ihm gegen Überlassung des Verlagsrechts seiner sämtlichen Schriften ein Kapital sichern sollte, und reiste im August nach Wien, um seine dortigen Verwandten, Freunde und seine Freundin Sophie mit dem Gedanken an seine Heirat zu versöhnen. Dies gelang ihm nur unvollkommen, denn nicht mit Unrecht fürchteten alle, die ihn näher kannten, von einer mit alltäglichen Sorgen belasteten Ehe das Schlimmste für Lenau. Sie übersahen nur, daß für ihn der Rücktritt jetzt eine so schwere Verantwortung in sich schloß wie die angeblich übereilte Heirat, und steigerten durch ihre sich kreuzenden Ratschläge, Vorstellungen und Klagen die innere Zerrissenheit und die Seelenqualen des Dichters zur Verzweiflung. Die tiefste Melancholie beherrschte Lenau auf der trübseligen Reise von Wien

nach Stuttgart und während seines letzten Aufenthalts im Reinbeckschen Haus. Ein Schlaganfall, der ihn am 29. September traf, war nur der Vorbote größern Unheils. In der Nacht vom 12. zum 13. Oktober trat ein Paroxysmus der Tobsucht ein, in den nächsten Tagen wiederholte sich derselbe in erschreckender Weise, am 21. Oktober mußte er in die Irrenheilanstalt Winnenthal gebracht werden, deren Arzt, Dr. Zeller, anfänglich noch einige Hoffnung für seine Wiederherstellung hegte. Da sich diese Hoffnung leider nicht erfüllte, die anfängliche Tobsucht vielmehr in eine stille Verblödung überging, so wurde er nach der Heilanstalt Oberdöbling bei Wien gebracht, wo er noch einige Jahre hindurch in bester Pflege, aber ohne Wiederkehr seiner geistigen Gesundheit lebte und am 22. August 1850 durch den Tod aus einem Zustand erlöst wurde, der ihm in bessern Tagen jederzeit das tiefste Grauen eingeflößt hatte.

Lenaus Dichtungen, zum erstenmal nach seinem Tod als „Sämtliche Werke“ (Stuttgart 1855) von Anastasius Grün vollständig herausgegeben, hatten im einzelnen schon während seines Lebens eine außerordentliche Verbreitung gewonnen. Die stärkste und nachhaltigste Wirkung ward der lyrischen und jenen kleinern lyrisch-epischen Dichtungen zu teil, die als „Gedichte“ (erster Druck, Stuttgart 1832; „Neuere Gedichte“, ebendas. 1838; vereinigte Sammlung, ebendas. 1842; zahlreiche spätere Auflagen) hervortraten. In ihnen konzentriert sich die ganze poetische Eigentümlichkeit Lenaus, denn seine größern lyrisch-epischen oder auch „dramatisch“ getauften Dichtungen schließen nur eine Ausbreitung, stellenweise eine didaktische, keine poetische Vertiefung seines Schaffens ein. An den größern Stoffen wuchs die Gestaltungskraft Lenaus nicht; die Fähigkeit der Erzählung, der Charakteristik, des genialen Erfassens und Enthüllens tieferer Lebenszüge, welche er in „Faust“, „Savonarola“ und andern offenbart, ist in zahlreichen seiner Gedichte bereits enthalten. Der tiefste und geheimste Reiz seiner kleinern wie der größern poetischen Schöpfungen beruht durchaus auf der lyrischen Stimmung. Der Tiefe und dem Zauber dieser Stimmung entsprechen die Eigenart des sprachlichen Ausdrucks und die sinnliche Kraft und Lebendigkeit der meisten (nicht aller) Bilder Lenaus. Zur Innigkeit und Weichheit des Gefühls, zum melodischen Wohllaut seiner Lyrik gesellte sich die Neuheit des Kolorits, namentlich in den beschreibenden und lyrisch-epischen

Dichtungen. Die Erinnerungen aus seiner ungarischen Heimat, die Eindrücke der Alpen und des Weltmeers, aber auch die einfachsten Naturszenen weckten in Lenaus Seele die ergreifendsten Klänge; ein offener Blick für jede Schönheit der Erde mildert nur in einzelnen Augenblicken die durchgehends elegische Grundstimmung Lenaus. Aus der Mischung kräftiger, der Wirklichkeit abgelauschter Züge und einer träumerisch verschleierten Sehnsucht nach anderm Leben, einer trauervollen Resignation auf volles Glück stammt der geheimnisvolle Zauber Lenauscher Dichtung. Ursprünglich war seine Melancholie unmittelbarste naive Empfindung, im Verlauf seines Lebens und seiner philosophischen Studien gesellte sich bewußte Reflexion hinzu; der Zweifel an allem und die Wehmut darüber, daß wir zweifeln müssen, durchhauchen seine lyrischen Gedichte wie seine größern Schöpfungen. Die schönsten Lieder Lenaus, wie „Dein Bild", „Bitte", „Schilflieder", „Nebel", „Frühlingsblick", „Frühlingsgedränge", „Herbstklage", „Der Eichwald", „An die Melancholie", „Mein Stern", „Stille Sicherheit", „Waldgang", „Scheideblick", „Aus!", „Meeresstille", „Der schwere Abend", „Einsamkeit", „Wunsch", „An die Entfernte", „Kommen und Scheiden", „Frage nicht", „Sahst du ein Glück vorübergehn", die „Waldlieder", sind beinahe sämtlich Ausdruck tiefer, aber schmerzensreicher und trauernder Empfindung. Auch die meisten „Sonette" und „Oden" atmen denselben Geist. Unter den zwischen den eigentlich lyrischen und den erzählenden und beschreibenden Gedichten zwischeninne stehenden kleinen Meisterschöpfungen Lenaus ragen vor allen „An die Alpen", „Die schöne Sennin", „Der Postillion", „Die Waldkapelle", „Der Schmetterling", „Der Steirertanz", „Die drei Zigeuner", „An meinen ausgebälgten Geier", „Sturmesmythe", „Ein Herbstabend", „Die Täuschung" hervor, unter den eigentlich schildernden und erzählenden die (ungarischen) „Heidebilder", „Polenlieder", „Der Indianerzug", „Die drei Indianer", „Die Seejungfrauen", „Der Schiffsjunge", „Die Werbung", „Marie und Wilhelm", „Der Raubschütz", „Der traurige Mönch", „Der Urwald", „Das Blockhaus", „Niagara", „Mischka an der Theiß", „Die drei Reiter". An sie schließen sich dann jene Romanzencyklen und größern Gedichte: „Klara Hebert", „Die Marionetten", „Anna" (nach einer schwedischen Sage), „Mischka an der Marosch", „Johannes Ziska", von denen namentlich „Anna" und „Mischka an der

Marosch" die volle Eigenart Lenaus und die stärksten Elemente seiner poetischen Natur zur Geltung bringen. Die Neigung für das Düstere, Gram- und Grauenvolle, welche sein eignes Leben trübte, verleugnet sich auch in diesen Dichtungen so wenig, daß ein Schluchzen des Schmerzes selbst durch diejenigen Partien hindurchzittert, welche glücklichere Augenblicke des Lebens darstellen sollen. Die Glut und Farbenpracht der Bilder, die lyrische Innigkeit der dargestellten Seelenvorgänge entschädigen für die Lücken und Ungleichheiten der Komposition.

Das Gleiche gilt von den größern Schöpfungen Lenaus, unter denen „Faust" (Stuttgart 1836) die älteste und wirksamste ist. Halb episch, halb dramatisch (die dialogisierten Szenen wechseln mit solchen, in denen die Vorgänge einfach erzählt werden, ohne daß auch nur der Schein der dramatischen Form beibehalten ist), hat das Lenausche Gedicht wohl ein Ende, aber der innern Natur des Vorwurfs nach keinen Abschluß. Der Selbstmord Fausts wird im Endwort des Mephistopheles als eine neue Täuschung bezeichnet und verkündet, daß der Zweifler nie weiter von der Versöhnung gewesen sei „als da er mit der fieberheißen Verzweiflungsglut allen Streit vertilgen, sich selbst, Gott und Welt in Eins zusammenschweißen wollte". Einzelne Episoden des Faust-Gedichts, z. B. der Tanz in der Dorfschenke, die Schmiede, der Sturm, Görg, sind durch außerordentliche Schilderungskraft, andre, wie „Der nächtliche Zug", „Der Abschied" (am Grab der Mutter), durch wahrhafte Innigkeit ausgezeichnet; das Ganze hinterläßt einen geteilten Eindruck, weil der Dichter offenbar über die ganze Reihe der Daseinsrätselfragen, welche er hier aufwirft, selbst nicht ins klare gekommen ist. Dazu gesellt sich noch die sprunghafte und beinahe willkürliche Durchführung der Handlung, die nicht nur der äußern, sondern auch der innern Einheit und einer folgerichtigen Steigerung entbehrt. Ancstasius Grün macht bei Gelegenheit des „Don Juan" eine Bemerkung über „die dem Dichter eigne und gewöhnliche Art, seine poetischen Stoffe zu behandeln, die er, nachdem vorläufig der Reichtum des Gegenstands bewältigt und in großartigen Umrissen und Gruppierungen zum einheitlichen Bild geordnet worden war, zuerst nur in ihren hervorstechenden Glanzstellen und den seiner Begeisterung näher stehenden Lieblingspartien oft bis in die kleinsten Einzelheiten auszuführen liebte, während er erst später daran ging, die nötigen Verbindungs-

glieder und vermittelnden Übergänge und somit die künstlerische Harmonie des Ganzen herzustellen" („Nikolaus Lenaus dichterischer Nachlaß", herausgegeben von Anast. Grün, Stuttgart 1851), welche Aufschluß über die schier launenhafte Kompositionsweise des Dichters gewährt. Bis zu einem gewissen Punkt überwunden erscheint diese Weise in dem zweiten umfassenden Gedicht Lenaus: „Savonarola" (erster Druck, Stuttgart 1838). Den Gegensatz zwischen der asketischen Mystik und dem glaubenstrunkenen christlichen Demokratismus des Priors von San Marco und zwischen der üppigen, aber in sich haltlosen Kultur der Renaissance erfaßte Lenau in voller Schärfe, und da er sein Gedicht gleichsam mit dem Faden der Biographie Savonarolas weiterspann, so erhielt dasselbe ein festeres Gewebe. Dabei ergriff er doch nur die wahrhaft bedeutenden und poetischen Motive, welche der Stoff ihm gab. In der poetischen Ausgestaltung derselben, namentlich in den Anfangsgesängen des „Savonarola", in der mächtigen Weihnachtspredigt, in den Kontroverspredigten Fra Marianos und Fra Girolamos, in den Szenen am Sterbebett des Lorenzo de' Medici, den Episoden vom Hof Papst Alexanders VI. erscheint die Kraft des Dichters am gereiftesten, die Durchdringung der poetischen Erzählung mit seiner subjektiven, bilderreichen Lyrik am gelungensten. Gegen den Schluß des auch durch das einheitliche Versmaß der Wirkung eines Epos einigermaßen angenäherten Gedichts sinkt die Kraft der Darstellung und des Ausdrucks auffällig und die skeptische Grundanschauung des Dichters sucht vergeblich nach einem völligen Einklang mit dem mystischen Prophetentum Savonarolas, dessen letzte Wirkung in der Bekehrung und Taufe des Juden Jubal verkörpert ist.

Viel großartiger angelegt und mit einer mächtigen historischen Perspektive ausgestattet, aber auch viel zerrissener, unklarer und ungleicher war Lenaus letztvollendetes Gedicht: „Die Albigenser" (erster Druck, Stuttgart 1843). Indem er dieselben als „freie Gesänge" bezeichnete, wollte er der Forderung eines Zusammenhangs der Handlung, der freilich bei dem Verlauf der Albigenserkämpfe von vornherein der freien Erfindung hätte angehören müssen, eines bestimmten Helden ausweichen. „Der Held des Gedichts ist der Zweifel, der von Innocenz blutig gejagte und in Ketten geschlagene, den aber eben das Klirren seiner Ketten und deren harter Druck nicht

einschlafen ließen." (Lenau an Herm. Marggraff; Wien, 1. November 1839.) Was den Dichter an dem frühsten großen Kampf gegen die Kirche und das Papsttum vor allem anzog, war die Erkenntnis, daß die albigensische Ketzerei Skepsis schlechthin gewesen sei, daß die Anfänge zu allen folgenden Erhebungen in den Lehren der Albigenser im Keim enthalten seien. Die dunkle Unbestimmtheit der Überlieferung gestattete dem modernen Dichter auch, eine Reihe moderner Zweifel in die freien Gesänge hineinzutragen. Meisterhaft und echt poetisch sind wiederum die beiden ringenden Gewalten einander gegenübergestellt; die katholische Kirche erscheint in Innocenz III., in Dominikus und dem ehemaligen Troubadour Bischof Fulco nicht kleinlich und ärmlich vertreten, weit weniger deutlich treten die Gestalten der provençalischen Ketzer und Freiheitskämpfer aus den Bildern des Gedichts hervor. Der Wechsel der Versmaße hilft wohl die Wirkungen der lyrischen Teile des Gedichts verstärken und vertiefen, hebt aber vollends jeden Eindruck poetischer Erzählung auf. Wenn irgendwo mächtige Fresken zur Geschichte der Albigenserkriege existierten, so könnte man sich denken, daß die Gesänge Lenaus die poetische Erläuterung zu ihnen bildeten. Sie weisen überall auf ein Undargestelltes, Unausgesprochenes zurück, das dem Ganzen erst Haltung und Rundung geben würde. Bei all diesen Mängeln ist dennoch der poetische Gehalt der „Albigenser" kein unbedeutender, die Vertiefung Lenaus in seinen Stoff hat eine Fülle stimmungs- und weihevoller Situationen, ergreifend schöner, wenn auch stoffgemäß zumeist wieder elegischer, lyrischer Momente. Von den Gesängen der „Albigenser" gilt doppelt, was Anastasius Grün von der gesamten Poesie Lenaus behauptet, daß „selbst seine Lerchen schwarz Gefieder tragen". Die Trauer über den Untergang des Schönen, über die Verblendung der fanatischen Glaubenskämpfer wandelt sich hier mehr als einmal in bittere Verzweiflung, Gesänge wie „Alfar" gleichen einem wilden Aufschrei des Pessimismus, erst in dem mächtigen Monolog „Ein Greis" und in dem prophetisch revolutionären „Schlußgesang" ermannt und erhebt sich der Dichter wieder zu der Zuversicht, daß sich Welt und Freiheit grüßen werden.

Das hinterlassene unvollendete „dramatische" Gedicht „Don Juan" (erster Druck im „Nachlaß", Stuttgart 1851) ist gleichfalls ein Zeugnis für die Schranken des Lenauschen Talents, aber auch Zeugnis für die bis zuletzt ungeschwächte Kraft der

Phantasie, den unverminderten Reichtum der Empfindung innerhalb dieser Schranken. Die dramatische Form ist hier wenigstens so weit durchgeführt, daß jede Szene in Dialog gesetzt ist; von einem dramatischen Aufbau, einer bestimmt entwickelten und bis zur Katastrophe gesteigerten Handlung ist nicht die Rede. Die Erfindung des Dichters weicht am Schluß der Dichtung von der Don Juan-Sage ab, an Stelle der gespenstigen Statue tritt ein Sohn des früher von Don Juan ermordeten Gouverneurs, von dem sich der Lebensüberdrüssige und am Genuß Verekelte im Zweikampf freiwillig töten läßt, obschon er das Leben dieses Gegners in seiner Hand hätte. Meisterhaft ist das allmähliche Erwachen des Ekels am eignen Dasein in der Sehnsucht des Helden nach längst verscherzter Reinheit und Frische dargestellt, die Sophistik des Genußdurstes ist kaum in irgend einem Don Juan-Gedicht mit größerer Virtuosität und Mannigfaltigkeit vorgetragen, das ganze Fragment bewährt noch einmal den eigensten Reiz des Lenauschen Kolorits und eines poetischen Naturells, das nicht nur in der Skepsis die Würde gewahrt, sondern auch in der krankhaftesten Verstimmung den ursprünglichen Zug zur Schönheit beinahe nie verleugnet hat. In Nikolaus Lenau schied eins der edelsten Opfer der geistigen Gärungs- und Umwälzungsperiode aus Leben und Litteratur, ein Dichter, dessen seelenvollste Lieder nur mit der Sprache selbst verklingen können, in der sie festgehalten sind.

Hundertneunundsiebzigstes Kapitel.

Die Epigonen der vormärzlichen Dichtung.

Das Anwachsen der revolutionären Stimmungen und Leidenschaften seit der Mitte des fünften Jahrzehnts ward in der deutschen Litteratur durch die sich beständig vergrößernde Zahl der poetischen Talente erkennbar, welche ihre Dichtung mit dem Geiste des Tags, der ihnen auch als der Geist der Zukunft galt, in Einklang zu setzen strebten. Obschon seit dem Jahr 1840 eine starke, später zu charakterisierende Gegenströmung wider die Tendenzpoesie vorhanden, obschon die Zuversicht, daß der politischen und politisch angehauchten Dichtung eine neue Glanzzeit der Litteratur entsprießen werde, ersichtlich im Sinken war, so fehlte es gerade zwischen den Jahren 1842 und 1848 an einer ganzen Reihe von jungen vielversprechenden Poeten nicht, welche ihre litterarischen Sporen nicht sowohl in der jungdeutschen als in einer bald stärker von Herwegh und Freiligrath, bald stärker von Lenau beeinflußten Weise zu verdienen trachteten. Den Anläufen, welche sie solchergestalt genommen hatten, und die durch die Revolutionsjahre 1848 und 1849 noch einmal befeuert wurden, trat eine gewaltige Hemmung und Ablenkung durch die Gestaltung der Dinge nach 1850 und durch die gänzliche Umbildung der allgemeinen Empfindung entgegen. Die Mehrzahl dieser Talente hatte in sich schwer zu kämpfen, um zu einer veränderten Auffassung des Lebens und der Dichtung durchzudringen, und nicht allen glückte es, in Stoff, Darstellung und Empfindung eine neue Entwickelung zu gewinnen. Bei mehr als einem dieser Dichter drängen sich die Nachklänge der wilden Erregung und leidenschaftlichen Kampflust der vierziger Jahre auch in die später gewählten Stoffe und die reifere Darstellung herein. Die Mischung in den Erscheinungen liegender Poesie und von außen hereingebrachter Tendenz, die Bevor-

zugung einer gewissen leidenschaftlich übersteigerten Rhetorik vor dem vollwertigen Ausdruck der Empfindung, die Pflege der zeitgemäßen Beziehungen und zahlreiche andre Gewohnheiten der jungdeutschen und tendenzpoetischen Jahre wirkten in einzelnen Werken dieser Poeten oder in den einzelnen Talenten überhaupt mehr oder minder fort. Es ist eine bunte Gruppe grundverschieden beanlagter und schließlich grundverschiedene Ziele ins Auge fassender Poeten, welche als Epigonen der vormärzlichen Dichtung ihre Hauptbedeutung zum guten Teil erst seit und nach dem Jahr 1850 gewannen. Aber eigentümlich und gemeinsam ist ihnen allen der Zusammenhang mit den Leidenschaften und Stimmungen der vierziger Jahre, gemeinsam die fortwaltende Neigung, die poetischen Erfindungen entweder nur zum Vehikel der außerpoetischen politisch-sozialen Bestrebungen zu machen, oder aller Widerspiegelung des Lebens den Schimmer der Fortschrittstendenz zu verleihen, gemeinsam ein Überschuß an geistreicher Reflexion über die schlichte und unmittelbare Gestaltung. Die politische Entwickelung des auf die achtundvierziger Revolution folgenden Vierteljahrhunderts führte natürlich diejenigen, die einst mehr oder minder Gesinnungsgenossen gewesen waren, zum Teil weit auseinander; allein die Ideale, welche sie in der Zeit ihrer ersten Entwickelung gehegt, verleugnete keiner dieser Epigonen der vierziger Jahre jemals ganz. Im übrigen erscheinen beinahe die sämtlichen hier in Frage kommenden Vertreter der deutschen Litteratur als selbständige, eigenartige, vom Gewöhnlichen weit abweichende und über dasselbe weit hinausragende Naturen. Die Beschränkung auf eine Spezialität, welche die Losung folgender Jahrzehnte ward, war und blieb ihnen fremd; die große Mehrzahl von ihnen versuchte auf den verschiedensten Gebieten und in allen Formen der Dichtung ihre eigentümliche Weltanschauung und ihre Individualität zur Erscheinung und zum Ausdruck zu bringen.

Unter den Dichtern, welche dem Pfad Lenaus zu folgen versuchten, befanden sich zunächst einige österreichische Landsleute desselben. Der bedeutendste unter diesen war wohl der Poet des „Ziska", dessen spätere Entwickelung nicht voll den Erwartungen und Hoffnungen entsprach, welche bei seinem ersten Auftreten an ihn geknüpft worden waren. Doch lief hier insofern eine Ungerechtigkeit unter, als das Publikum, welches sich einst für die ersten stürmisch revolutionären Lebensäußerungen des

Dichters begeistert, der spätern Entwickelung desselben nur halben Anteil entgegenbrachte und seine Poeten die eigne Ermattung entgelten ließ. Alfred Meißner ward am 15. Oktober 1822 zu Teplitz als der Sohn eines Arztes und Enkel des bekannten Romandichters aus Wielands Schule, A. G. Meißner, geboren, studierte in Prag und Wien Medizin, trat hier den Kreisen der politischen Opposition näher, zeigte leidenschaftlichen Anteil für die in den letzten dreißiger und ersten vierziger Jahren höher anschwellende tschechische Bewegung, ohne den Konflikt klar ins Auge zu fassen, in welchen sein Deutschtum bei jedem Sieg des Böhmentums geraten mußte. Da er in seinen poetischen Erstlingen bereits einen Ton angeschlagen hatte, der in der österreichischen Heimat verpönt war, so begab sich Meißner Anfang der vierziger Jahre nach Norddeutschland, um seine Gedichte und die Gesänge des „Ziska" (Leipzig 1847) zu veröffentlichen. Der Erfolg sowohl der lyrischen Gedichte als der lyrisch-epischen Dichtung war ein außerordentlicher und nachhaltiger. Meißner verbrachte die nächsten Jahre auf Reisen, lebte längere Zeit in Paris und kehrte erst nach 1848 zu dauernder Niederlassung nach Prag zurück, wo er zwar als Arzt galt, aber doch weit mehr seinen litterarischen Arbeiten als der medizinischen Praxis lebte. Auch von Prag aus unternahm er fortgesetzt größere Reisen, deren Eindrücke er in frischen und lebendigen Wanderskizzen festzuhalten suchte. In späterer Zeit wählte er Bregenz zu seinem dauernden Wohnort und lebt zur Zeit noch daselbst. Er hatte das Unglück, daß ihm eine spät heimgeführte, innig geliebte Frau in der Blüte ihrer Jugend durch den Tod entrissen wurde, so daß die elegische Grundstimmung, welche von früh auf und zuerst als Nachklang Lenauscher Melancholie seine Dichtungen durchhauchte, mehr und mehr zum wahren Ausdruck seines eigensten Wesens wurde.

Alfred Meißner, von dessen Dichtungen, Dramen und erzählenden Schriften eine Anzahl bereits als „Gesammelte Schriften" (Leipzig 1871—73) erschienen, gehört zu denjenigen Dichtern, deren Schaffen einen geteilten, ungleichen Eindruck hinterläßt. Seine „Gedichte", von einzelnen empfundenen Liedern und farbenreichen Bildern abgesehen, entsprangen großenteils aus der überhitzten revolutionären Stimmung der vierziger Jahre und verstiegen sich im Ausdruck oft zu pathetischer und doch hohler Rhetorik. Die Einwirkungen Byrons, der franzö-

sischen Romantiker wie diejenigen Lenaus warfen Elemente in diese Poesie, die sich nicht zur Einheit verbanden, nicht zur Klarheit läuterten. Gleichwohl offenbarten namentlich „Die Jüdin", „Ein Passahfest", „Venezia" und andre die glänzende Schilderungsgabe und lebendige Phantasie des Poeten. Reifer, bedeutender erschien der „Ziska", in dem der Dichter neben glänzendem Schilderungstalent wirkliche Gestaltungskraft erwies. Die Energie und Farbenglut der Einzelbilder hilft über die Kompositionsmängel des Gedichts leicht hinweg. Wahre Kraft der Charakteristik erwies Meißner auch in seinen herben und kältern dramatischen Dichtungen: „Das Weib des Urias", „Der Prätendent von York", „Reginald Armstrong", welche entschieden zu den geistvollsten und männlichsten Produktionen auf dem Gebiet des Dramas gehörten. Da er sich keiner Bühnenerfolge zu erfreuen hatte, so vertauschte Meißner die dramatische Dichtung mit der Erzählung. Seine ersten Romane: „Zwischen Fürst und Volk, die Geschichte des Pfarrers von Grafenried" (Hamburg 1855) und „Die Sansara" (Leipzig 1858), zeichneten sich durch eine tiefere poetische Idee und glänzende Einzelheiten der Charakteristik und Schilderung aus, ohne es gleichwohl zu einer rein poetischen Wirkung zu bringen. In vielen spätern Romanen: „Zur Ehre Gottes" (Leipzig 1860), „Schwarzgelb" (Berlin 1862—64), „Babel" (ebendas. 1867), „Die Kinder Roms" (ebendas. 1870), erhob sich der Schriftsteller wohl über die flache und äußerliche Unterhaltungslitteratur und interessierte durch die Wiedergabe lebendiger, vielseitiger Beobachtungen, konzentrierte sich aber weder in Gehalt noch in Form zu eigentlichen Dichtungen. Wertvoller, weil mehr von prosaischen Zufälligkeiten und Daguerreotypen des Alltags befreit, erscheinen die „Charaktermasken" (Leipzig 1862) und „Novellen" (ebendas. 1865) betitelten Erzählungen und Skizzen, welche einzelne kleine Meisterstücke aufweisen. Auch die Erzählung „Die Bildhauer von Worms" (Berlin 1874), die Memoirennovelle „Norbert Norson" (ebendas. 1882), vor allen aber die beiden kleinen Dichtungen: „Werinherus" (Leipzig 1872) und „König Sadal" erwiesen, daß Meißner durch alle Fährlichkeiten der Tages- und Feuilletonschriftstellerei hindurch sein poetisches Talent bewahrt und sich zu reinen und geschlossenen Lebensäußerungen dieses Talents fähig erhalten hatte.

Mit Meißner gemeinsam ward um die Mitte der vierziger Jahre der Name eines ihm befreundeten deutsch-böhmischen Poeten viel genannt, dessen ursprüngliche Artung und Talententwickelung freilich große Verschiedenheit von derjenigen Meißners zeigen. Moritz Hartmann, geboren am 15. Oktober 1821 zu Duschnick bei Prag, studierte in Prag und Wien Philosophie, trat als Poet mit den Dichtungen „Kelch und Schwert“ hervor, die durch ihre Mischung naiver Poesie und dem Tag entstammender Tendenz Beifall fanden. Die Revolution des Jahrs 1848 fand den Zensurflüchtling eben nach Österreich zurückgekehrt, und er warf sich leidenschaftlich in die Bewegung. Im Jahr 1848—49 war er Vertreter des deutsch-böhmischen Kreises Leitmeritz im deutschen Parlament und veröffentlichte während dieser Zeit die im Heineschen Stil seine politischen Gegner parodierende „Reimchronik des Pfaffen Mauritius“. Nach dem Scheitern des Parlaments, dem er nach Stuttgart gefolgt war, weilte Hartmann von 1849—60 teils in der Schweiz, teils in Frankreich als Flüchtling, unternahm während dieser Jahre große Reisen und war litterarisch in einer Richtung thätig, die seiner ursprünglichen Anlage weit mehr entsprach als die revolutionäre Leidenschaft seiner Jugenddichtungen. Mit dem Idyll „Adam und Eva“ begann für ihn die Periode der Abklärung, deren schönste Früchte Ende der fünfziger Jahre reiften, während in späterer Zeit eine gewisse Verflüchtigung und Ermattung des Dichters sichtbar ward. Seit der Rückkehr nach Deutschland lebte Moritz Hartmann zuerst in Stuttgart, sodann in Wien, woselbst er am 13. Mai 1872 nach längern Leiden starb.

Moritz Hartmanns „Gesammelte Werke“ (Stuttgart 1873—74) lassen Umfang und Besonderheit seiner lyrischen und erzählenden Begabung klar erkennen. Die Gedichte „Kelch und Schwert“ (Leipzig 1846) gehörten zu den zahlreichen tendenziös-rhetorischen Produkten der vierziger Jahre, in denen sich wirkliche Poesie in der Seele des Dichters nur in einzelnen Bildern und Klängen geltend machte. Weit inniger, tiefer und zugleich frischer und farbenreicher erschien Hartmann in seinen „Zeitlosen“ (Braunschweig 1858) betitelten Dichtungen. Vortreffliche Züge wies das Idyll „Adam und Eva“ (Leipzig 1851) auf, welches Hartmanns besten Leistungen hinzugerechnet werden muß. Eine eigentümliche Verbindung des poetischen Gestaltungstriebs und der Erinnerung an persönliche Erlebnisse

ließ die „Erzählungen eines Unstäten" (Berlin 1858) entstehen. Die fesselnden Handlungen und Gestalten der Erzählungen erwachsen durchgehends aus Erlebnissen und Begegnungen des vielgewanderten Dichters. Unter seinen sonstigen Novellen verdienen die beiden zu kleinen Romanen ausgedehnten: „Der Krieg um den Wald, eine Historie" (Frankfurt a. M. 1850) und „Von Frühling zu Frühling" (Berlin 1861) hervorgehoben zu werden, in zahlreichen andern macht sich die lähmende Einwirkung der Vielproduktion geltend. Die liebenswürdige Natur des Dichters, sein Auge für jede Schönheit der Welt und seine leichte Anregungsfähigkeit sprechen sich besonders gewinnend in dem „Tagebuch aus Languedoc und Provence" (Darmstadt 1853) aus; für sein anmutiges Formtalent und die feine Nachempfindung fremder Poesie zeugen die im Verein mit Ludwig Pfau übersetzten „Bretonischen Volkslieder" (Köln 1859) und die nach Ch. Perrault neuerzählten „Märchen" (Stuttgart 1867).

Unter den österreichischen Talenten, welche mit allen Kräften danach rangen, sich der behaglichen Mittelmäßigkeit der vormärzlichen Wiener Poesie zu entwinden, fand sich auch eine Dichterin, die sich jedenfalls über die Stufe des poetischen Dilettantismus erhob. Elisabeth Glück (pseudonym Betty Paoli) ward am 30. Dezember 1815 zu Wien geboren, weilte längere Zeit in Rußland, lebte seit 1843 als Gesellschafterin im Haus der Fürstin Schwarzenberg in Wien, widmete sich dann selbständig ihren litterarischen Arbeiten und versuchte selbst im Journalismus und der Kunstkritik eine maßgebende Stellung zu gewinnen. Ihre „Gedichte" (Pest 1841, 2. Aufl. 1850), „Romanzero" (Leipzig 1856) und „Neue Gedichte" (Wien 1870), reich an tiefer, leidenschaftlicher Empfindung, sprachlicher Schönheit und in den erzählenden Teilen an kräftig-originellen Zügen, zeugen von schmerzlichen Kämpfen, Zweifeln und bittern Erlebnissen, von reger Mitempfindung für die Leiden und Wehen der Zeit, erheben sich aber selten zur innern Versöhnung.

Seitab von den Tendenzpoeten, in stolzer und trotziger Einsamkeit verharrte ein Dramatiker österreichischen Ursprungs, welcher seine Heimat früh verlassen, in Norddeutschland seine Bildung suchte und seine Lebensthätigkeit fand. Julius Leopold Klein, geboren 1810 zu Miskolz in Ungarn, studierte in Wien und seit 1830 in Berlin Medizin, widmete sich jedoch

produktiv und kritisch thätig der Litteratur. Seine erste Wirksamkeit fand er als ein eigentümlich selbständiger, aber freilich auch wunderlich launenhafter und unklarer Theaterkritiker, als ein echter Nachfolger jener jungdeutschen Stilisten, denen es überall nur um das Schwelgen in den eignen geistvollen Einfällen und nie um die Sache zu thun war. Schon in den ersten vierziger Jahren trat er als Dramatiker hervor und setzte trotz der Sprödigkeit, mit welcher die Bühnen seine zahlreichen Dramen aufnahmen, seine dichterische Thätigkeit fort, während seine dramaturgisch-kritische Wirksamkeit sich in einer großen, weitschichtig angelegten „Geschichte des Dramas" konzentrierte. Seit 1868 von der Schiller-Stiftung durch eine mäßige Pension ausgezeichnet, fuhr Klein in seiner Zurückgezogenheit in Pankow bei Berlin fort, dies überinhaltreiche und selten formlose Buch energisch zu fördern, ohne daß ihm die Vollendung desselben gegönnt worden wäre. Der Schriftsteller starb am 2. August 1876, als er eben noch mit der Ausführung der Geschichte des englischen Dramas beschäftigt war. In J. L. Kleins gärendem poetischen Talent lagen eine ausgeprägte Richtung zum Bizarren, spielend Geistreichen und ein Zug zum mächtig Leidenschaftlichen, der Wunsch zu selbständiger Gestaltung und der Rückfall in die Shakespeare-Nachahmung in beständigem ungesühnten Widerstreit. Die Erkenntnis, daß die phantasiereich-naive, unmittelbar gestaltende Dichtung die stärkste sei, wechselte in der Seele des Poeten mit dem unablässigen Kitzel zur reflektierten Originalität, zu bedeutungsvollen Beziehungen und einer bis zum Preziösen gesteigerten besondern Ausdrucksweise. Die als „Dramatische Werke" (Leipzig 1871—72) gesammelten Tragödien: „Maria von Medici", „Luines", „Zenobia", „Maria" und andre sowie die Lustspiele: „Die Herzogin", „Ein Schützling", „Voltaire" und andre blieben somit Zeugnisse einer reichen, aber unklaren Begabung, welche in der Überwucherung des Details und geistreicher Willkür die einfache und unmittelbar poetische Wirkung der eignen Schöpfungen großenteils zerstört und, während sie dem schlimmsten Geiste des Tags zu widerstehen meint, im Innersten von demselben ergriffen ist.

Auch aus Norddeutschland gesellte sich um die Mitte der vierziger Jahre den bahnbrechenden Tendenzdichtern eine Reihe jüngerer Talente hinzu, welche nach einer oder der andern Seite

hin die Wirkungen des revolutionären Pathos zu steigern suchten, und in deren Dichtung alle Schwingungen der Zeit und ihres ungestümen Verlangens nach neuem Leben, neuen Entzückungen und Leidenschaften nachzittern. Die meisten Dichter dieser Art wurden, kaum aufgetreten, wieder vergessen; einigen gelang es, einen Platz in der Litteraturgeschichte zu erobern, ohne daß ihre Werke eine andre als vorübergehende Wirkung im Publikum gewonnen hätten. Zu den charakteristischen Gestalten dieser Poetengruppe gehörte unter andern Albert Dulk; geboren am 17. Juni 1819 zu Königsberg, studierte er Medizin und Naturwissenschaften daselbst, in Berlin, Leipzig und Halle, beteiligte sich 1848 an den politischen Bewegungen und verließ 1849 Preußen, lebte auf großen Reisen, danach in völliger Einsamkeit in den Alpen, bis er sich 1858 in Stuttgart niederließ. Dulk trat in den vierziger Jahren mit der dramatischen Dichtung „Orla“ (Zürich und Winterthur 1844) hervor, welche im Sinn der Stürmer und Dränger der damaligen Zeit eine wildrevolutionäre und genußdurstige Stimmung in lebendigen Bildern verkörperte. Auch spätere dramatische Dichtungen Dulks tragen das Gepräge einer gärenden Originalität, der die eigentlich künstlerische Entwickelung versagt ist. Die interessanteste dieser Dichtungen war „Jesus der Christ“ (Stuttgart 1865), welche die Verkörperung des erhabenen Stoffs in dem besondern Sinn des Poeten unternahm.

Vorübergehendes Aufsehen, welches sich bis zu der Erwartung verstieg, in einem modernen Dramatiker einen neuen Shakespeare begrüßen zu dürfen, erregte unmittelbar nach der Bewegung von 1848 ein Schriftsteller, dessen Name beinahe ebenso rasch wieder vergessen wie eine Zeitlang gedankenlos überschwenglich gepriesen ward. Robert Griepenkerl, geboren am 4. Mai 1810 zu Hofwyl in der Schweiz, studierte zu Berlin Theologie und Philosophie, ward Professor am Carolinum zu Braunschweig, eine Stellung, die ihm wenig mehr als einen Titel gewährte, geriet durch fremde und eigne Schuld und durch die unablässig fortgesetzten Irrfahrten zur Begründung einer festern Existenz in die tiefsten materiellen Bedrängnisse, führte in den letzten Jahren ein höchst unglückliches und peinliches Dasein und starb im Hospital zu Braunschweig am 16. Oktober 1868. Griepenkerl erwarb zuerst als Musikkritiker und Litterarhistoriker einen gewissen Ruf, seine Jugendschöpfung „Die Sixtinische

Madonna", ein erzählendes Gedicht (Braunschweig 1836), war ziemlich spurlos vorübergegangen, obschon sie unzweifelhaft ein mehr rednerisches als im engern Sinn poetisches Talent bewährt hatte. Seine beiden Tragödien aus der französischen Revolutionsgeschichte: „Maximilian Robespierre" (Bremen 1850) und „Die Girondisten" (ebendas. 1852) traten mit den Ansprüchen hervor, eine neue Epoche des deutschen Dramas zu begründen, wozu ihnen das äußerliche Pathos und die mangelnde Gestaltungskraft keine Berechtigung verliehen. Sie blendeten durch eine gewisse geistreiche Schlagkraft des Ausdrucks, durch die in ihnen eröffneten historischen Perspektiven; aber ihre Gestalten erzwangen keine innere Teilnahme, ihre Handlungen erschütterten und überzeugten nicht. Beim Übergang zum bürgerlichen Drama mit dem Trauerspiel „Ideal und Welt" (Weimar 1855), dem Schauspiel „Auf der hohen Rast" (Freiberg 1860) trat dies alles noch stärker hervor; auch das Drama „Auf St. Helena" (Hamburg 1862) war mehr eine geistreiche Studie als eine Dichtung.

Eine weit bedeutendere, tiefere und liebenswürdige Poetennatur, der ein früher Tod mitten in ihrer schon begonnenen Abklärung und ihrer phantasiereichen Schaffenslust das Ziel setzte, war ein junger schlesischer Edelmann, welcher zu den letzten Poeten gehörte, die den Übergang vom Liberalismus zum Radikalismus poetisch zu verherrlichen strebten, aber sich nach 1848 rasch über die Mehrzahl seiner Genossen erhob. Georg Spiller von Hanenschild (pseudonym Max Waldau) ward am 24. März 1822 (10. März 1825?) zu Breslau geboren, studierte daselbst und in Heidelberg die Rechte, veröffentlichte seine „Blätter im Winde", die der revolutionären Lyrik der Zeit angehörten, unternahm während und unmittelbar nach seiner Studienzeit größere Reisen nach Frankreich, Belgien, der Schweiz und Italien, gab infolge der Ereignisse von 1848 seine Pläne, sich als Dozent der Kunstgeschichte in Heidelberg zu habilitieren oder sich der diplomatischen Laufbahn zu widmen, auf, übernahm nach 1848 seine väterliche Herrschaft Tscheidt (bei Ratibor) in Oberschlesien und lebte hier seiner Familie sowie der künstlerischen Durchbildung seines poetischen Talents, das er in einer Reihe von lyrischen und erzählenden Produktionen mit wachsendem Erfolg bethätigt hatte, als ihn ein Nervenfieber am 20. Januar 1855 dem Leben entraffte. Schon in

den noch unter dem vollen Eindruck der revolutionären Stimmungen stehenden „Kanzonen“ (Leipzig 1848) und der Kanzone „O diese Zeit“ (Hamburg 1850) zeigte sich, daß der Dichter ein tieferes Empfinden, eine edle innere Bildung mit den Tendenzen seiner Partei verbinde. Dem größern Publikum trat Waldau zuerst durch die Romane: „Nach der Natur“ (Hamburg 1851) und „Aus der Junkerwelt“ (ebendas. 1852) näher, welche trotz ihrer überschwenglichen, nach allen Seiten hin abschweifenden Geistreichigkeit, ihrer jeanpaulisierenden Formen ein bedeutendes Talent der Charakteristik und eine Fülle echt poetischen Details aufwiesen. Im ganzen dilettantisch, bekundeten beide Bücher in der Erfassung und Wiedergabe gewisser Genrebilder, in der Vollendung gewisser stimmunggebender Schilderungen, auch in der Vertiefung einzelner Gestalten eine werdende Meisterschaft. Reifer, klarer zeigte sich der Dichter in der epischen Dichtung „Cordula“ (Hamburg 1851, 2. Aufl. 1855), einer Graubündener Sage voll prächtiger Naturschilderung und plastischer Gestaltungskraft, die auch in der stürmischen Dichtung „Rahab“ (ebendas. 1854), aber ohne die Anmut und gesunde Frische der „Cordula“ ersichtlich blieb. Die zum Teil vollendet schönen lyrischen Gedichte Max Waldaus wurden leider niemals gesammelt, ein großer historischer Roman: „Aymery der Jongleur“, welcher in vielen litterarhistorischen Abrissen und Bücherverzeichnissen als vorhanden spukt, scheint nie vollendet worden zu sein und ist jedenfalls nicht erschienen.

Zu den poetischen Epigonen der Revolution zählte auch der Dichter Adolf Strodtmann. Geboren am 24. März 1829 zu Flensburg, besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt und hatte eben die Universität Kiel bezogen, als die schleswig-holsteinische Erhebung von 1848 begann. Er trat in die Freischar der Kieler Studenten ein, wurde in dem unglücklichen Gefecht bei Bau verwundet und gefangen und befand sich als Gefangener mehrere Monate hindurch auf dem Kriegsschiff Dronning Maria im Hafen von Kopenhagen. Endlich befreit, setzte er seine Studien in Bonn fort, wo er sich mit Gottfried Kinkel befreundete, ward wegen eines politischen Gedichts 1849 relegiert, schrieb die Biographie Gottfried Kinkels und ging nach längerm Aufenthalt in London und Paris 1852 nach Amerika, wo er noch eine epische Dichtung: „Lothar“, ganz im Sinn der revolutionären Stimmungen veröffentlichte. Im Jahr 1856 nach Deutsch-

land zurückgekehrt, nahm er seinen Wohnsitz in Hamburg, später in Berlin, war 1864 als Kriegskorrespondent auf dem schleswig-holsteinischen, 1870 auf dem französischen Kriegsschauplatz thätig, widmete sich dann wieder in Steglitz bei Berlin seinen litterarischen Arbeiten und starb daselbst am 17. März 1879. Seine kritische und litterarhistorische Thätigkeit, deren Hauptresultate die Herausgabe der Werke Heines, die Sammlung der Briefe Bürgers und eine Biographie Heines waren, sein Übersetzerfleiß, der sich auf zahlreiche Werke aus dem Englischen, Französischen und Norwegisch-Dänischen erstreckte, beeinträchtigten seine poetische Thätigkeit wesentlich. Die Jugendgedichte „Lieder der Nacht" (Hamburg 1851) waren durchaus Nachklänge und noch dazu matte Nachklänge der pathetisch-rhetorischen Revolutionslyrik. Selbständiger und gewinnender erschien sein Talent in dem kleinen lyrisch-epischen Gedicht „Rohana, ein Liebesleben in der Wildnis" (Hamburg 1857) und in der Sammlung seiner „Gedichte" (Leipzig 1858, 2. Aufl. 1870), welche die Klärung seiner Empfindung und Lebensanschauung dokumentierten und von einer tiefen Innigkeit der Empfindung Zeugnis gaben. In der Sammlung „Brutus, schläfst du?" (Hamburg 1864) schlug der Dichter noch einmal die alten Töne an, spätere Zeitgedichte, wie das herrliche Gedicht beim Ausbruch des Kriegs von 1870, zeigten auch auf diesem Gebiet, daß der Dichter sich über die Poesie der Partei zu erheben verstehe.

Einen grundverschiedenen Weg schlugen in ihrer spätern Entwickelung die beiden bedeutendsten Dichter ein, deren Jugend der Periode revolutionärer Lyrik angehörte, und welche sich ihren ersten Ruf durch das zuversichtliche und jugendfrische Eintreten in die von Herwegh, Prutz und Dingelstedt eröffnete Bahn erworben hatten. Wohl war es Grundverschiedenheit der natürlichen Begabung wie der Kunstanschauung, welche sich in ihnen mit beginnender Reife entwickelte, welche in Poeten wie Jordan und Gottschall vorwaltete. Charakteristisch aber für den Litteraturgeist der vierziger Jahre und das Vorwiegen der Tendenz auch in der Beurteilung der Erscheinungen ist die Thatsache, daß der Dichter des „Schaum" und jener von „Madonna und Magdalena" auch nur für den Augenblick als von demselben Geist beseelt und nach denselben Zielen strebend angesehen werden konnten. Neben der Gärung einer Zeit, die nur noch unterschied, ob ein Poet im Dienste der Tendenz stehe oder nicht,

trugen natürlich auch die Gleichzeitigkeit des Auftretens beider Poeten und die Thatsache, daß der Name beider zuerst von Königsberg aus genannt wurde, zu einer vorübergehenden Gemeinsamkeit bei, zu der die spätere Entwickelung Jordans wie Gottschalls keinen Anlaß mehr gab.

Wilhelm Jordan, geboren am 8. Februar 1819 zu Insterburg in Ostpreußen, besuchte die Gymnasien zu Gumbinnen und Tilsit, studierte zuerst Theologie, dann Philosophie auf der Universität zu Königsberg, gab noch auf der Universität seine Erstlingsgedichte: „Glocke und Kanone“ und „Irdische Phantasien“, heraus, ging in den vierziger Jahren als Schriftsteller nach Leipzig, wo er indes nur wenige Jahre blieb, da ihn das sächsische Ministerium wegen der in seinen Dichtungen und sonstigen litterarischen Arbeiten kundgegebenen religiösen und politischen Gesinnungen 1846 auswies. In Bremen beteiligte er sich bei der „Bremer Zeitung“ und wirkte auch als Lehrer, ward 1848 als Abgeordneter des Kreises Freienwalde ins deutsche Parlament gewählt, saß hier anfänglich auf der Linken, schloß sich aber dann der Gagernschen erbkaiserlichen Partei an, ward als Marinerat in die Marineabteilung des Reichshandelsministeriums gezogen und behielt diese Stellung bis zu der vom Bundestag verfügten Versteigerung der deutschen Flotte. Jordan hatte sich inzwischen in Frankfurt völlig heimisch gemacht und unternahm, nachdem er seine Neubearbeitung der Nibelungensage begonnen, von hier aus seine Reisen als wandernder Rhapsode, die sich bis in die Vereinigten Staaten von Nordamerika ausdehnten.

Jordans erste größere poetische Leistung waren, wenn wir von den obengenannten Gedichten absehen, welche er noch als Student in Königsberg veröffentlichte, die unter dem Titel: „Schaum“ (Leipzig 1846) gesammelten Dichtungen. Im wesentlichen reflektierender Natur, aber durchaus der revolutionären Gärung angehörig, wurden diese Dichtungen rasch vergessen gemacht durch das nach 1848 entstandene umfang- und gedankenreiche, aber unplastische Gedicht „Demiurgos“ (Leipzig 1851—53), in welchem der Dichter mit seiner eignen Vergangenheit und den jüngsten Zeiterlebnissen und Gärungen im Sinn einer innern Einkehr und einer allzu optimistischen Versöhnung abzurechnen suchte. In seiner weitern poetischen Entwickelung bethätigte sich Jordan als geistvoller Übertrager fremder Dich-

tungen, als Dramatiker mit der Tragödie „Die Witwe des Agis" (Frankfurt a. M. 1858), mit den feinsinnigen, lyrisch angehauchten und graziösen Lustspielen: „Die Liebesleugner" (ebendas. 1856) und „Durchs Ohr" (ebendas. 1870). Vom Drang nach großer poetischer Bethätigung erfüllt, dabei doch eine jener Poetennaturen, auf welche die litterarische Tradition einen stärkern Einfluß ausübt als die Unmittelbarkeit des Lebens (gegen welche sich der gedankenreiche Poet in mehr als einer Stelle des „Demiurgos" förmlich und feierlich verwahrt, ohne ihr doch ganz zu entrinnen), faßte Jordan nächstdem den Vorsatz, die „Nibelunge" zu erneuern und in ein neues Gedicht die sämtlichen vorhandenen Überlieferungen der Sage bis zu ihren spätesten Ausläufern und Verzweigungen einzubeziehen. Hier galt es in der That, aus Trümmern und Bruchstücken einen neuen Bau aufzuführen, aber auch hochprangende, vollendete Gestaltungen einzelner Teile der Sage als Baumaterial zu benutzen. Als Programm des Ganzen schickte er die beiden Abhandlungen: „Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim" (Frankfurt 1868) und „Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik" (ebendas. 1869) vorauf und beschritt danach die verlassenen Wege der Rhapsodik. Sein ganzes Gedicht: „W. Jordans Nibelunge", bestehend aus den beiden Hauptteilen: „Sigfriedsage" (Frankfurt 1868) und „Hildebrants Heimkehr" (ebendas. 1871), jeder in 24 Gesängen, ist ein redendes Zeugnis von der Energie, mit welcher der Dichter seine Aufgabe erfaßt hat, von der Versenkung in die gesamte Sagenwelt und dem seltenen Formtalent Jordans. Allein über die Bedeutung einer wenn noch so interessanten Reproduktion ragen nach unserm Empfinden diese „Nibelunge" nicht und um so weniger hinaus, als Jordan wohl einzelne Anläufe nimmt, in die Überlieferung einen Sinn zu legen, der lebendig zu unserm Sinn spricht, als er zwar die Grundanschauungen des „Demiurgos" in den letzten Szenen und Gesängen von „Hildebrants Heimkehr" neu verkörpert, im ganzen jedoch an eine Welt gebunden bleibt, die wohl unsre Phantasie fesseln, unser Gemüt aber nicht im Innersten zu ergreifen und keins der Rätsel, die das Weltgeschick unmittelbar in unser heutiges Dasein hineingeworfen hat, zu lösen vermag.

Beweglicher, vielseitiger als Jordan tritt sein einstiger Königsberger Studiengenosse Rudolf Gottschall uns aus einem

litterarischen Leben und Streben entgegen, das schon über vierzig Jahre umfaßt und noch längst nicht abgeschlossen oder nur in sich beschlossen scheint. Geboren als der Sohn eines höhern preußischen Offiziers am 30. September 1823 zu Breslau, besuchte er das Gymnasium zu Mainz, wo sein Vater in Garnison stand, späterhin dasjenige zu Rastenburg in Ostpreußen, studierte zu Berlin, Breslau und Königsberg die Rechte und Philosophie, nahm an der politisch-litterarischen Opposition der vierziger Jahre in seinen Erstlingsgedichten und Erstlingsdramen Anteil, hatte infolge davon die gewöhnlichen Schicksale der radikalen Oppositionspoeten zu erdulden, ward ausgewiesen und beaufsichtigt; die beabsichtigte Habilitation an einer preußischen Universität wurde ihm versagt. Dafür ward er 1846 Dramaturg des Königsberger und nach 1849 des Hamburger Stadttheaters. Im Jahr 1852 verheiratete sich der Dichter mit einer schlesischen Landsmännin, Marie, Freiin von Seherr-Thoß in Olbersdorf, ließ sich demnächst in Breslau nieder, wo er ein Jahrzehnt hindurch litterarisch thätig lebte; 1862 übernahm er die Redaktion der „Ostdeutschen Zeitung" in Posen, welche er schon ein Jahr später wieder niederlegte, unternahm dann eine längere Reise nach Italien und siedelte 1865 nach Leipzig über, wo er die Redaktion der „Blätter für litterarische Unterhaltung" und der Monatsschrift „Unsre Zeit" führt. Im Jahr 1877 wurde er vom deutschen Kaiser in Anerkennung seiner litterarischen Verdienste in den erblichen Adelstand erhoben, nachdem ihm schon früher von den verschiedensten Seiten her die mannigfachsten äußern Anerkennungen zu teil geworden waren.

Gottschalls poetische Thätigkeit begann mit zwei Heftchen politischer Gedichte, die er „Lieder der Gegenwart" (Königsberg 1842) und „Zensurflüchtlinge" (Zürich 1842) betitelte. Nachklänge der Herwegh-Prutzschen Tendenzlyrik, zeichneten sie sich durch schwungvolle Verse und jene schlesische Hinneigung zur Bilder- und Wortfülle aus, welche der Dichter auch bei größerer Reife nie verleugnete. Einige Buchdramen mit revolutionär-rhetorischem Pathos: „Ulrich von Hutten" (Königsberg 1843), „Robespierre" (Neiße 1845), namentlich aber die ungedruckt bleibenden, doch mehrfach aufgeführten Tragödien: „Die Blinde von Alcala" und „Lord Byron in Italien" sowie die Liebesdithyramben „Madonna und Magdalena" (Breslau 1845) waren die ersten Zeugnisse der Besonderheit des Gott-

schallschen Talents. Die Neigung zu dem glühenden Kolorit Byrons und Victor Hugos, die Lust an einem abenteuerlich-wechselreichen, brausenden, sinnlich-genußvollen Dasein verbanden sich mit den Nachwirkungen der Hegelschen Philosophie und den Einflüssen des politischen Radikalismus zu einem schwer zu charakterisierenden Ganzen, bei dem jedenfalls Gestaltung und Beseelung zu kurz kamen. Als eine letzte schwungvolle Zusammenfassung seiner in den Dramen: „Lambertine von Méricourt" (Hamburg 1850), „Ferdinand von Schill" (ebendas. 1850), in den „Barrikadenliedern" (Königsberg 1848) und „Die Marseillaise", in den Gedichten „Wiener Immortellen" (Hamburg 1848) noch nachklingenden stürmisch-revolutionären Jugendpoesie durfte das Gedicht „Die Göttin, ein hohes Lied vom Weibe" (ebendas. 1852) gelten, dessen glänzende Revolutionsbilder und prunkvolle Rhetorik durch einen epischen Faden verbunden wurden. Die reifere Periode des Dichters, in der er fortdauernd auf dramatischem, epischem und lyrischem Gebiet wie auch sonst vielseitig litterarisch blieb, begann mit dem Erscheinen seines Epos „Carlo Zeno" (Breslau 1854). Die Schicksale eines venezianischen Patriziers und Feldherrn, der als ein echter Repräsentant der kühnen, genußdurstigen und genialen, dabei der Meeresrepublik leidenschaftlich ergebenen venezianischen Aristokratie geschildert ist, wurden in großen Gruppen (deren jede freilich eine poetische Erzählung für sich darstellte) mit außerordentlicher Farbenpracht, welche diesmal die Plastik der Gestaltung nicht gänzlich ausschloß, vorgeführt. Rasch nacheinander erschienen nächst „Carlo Zeno" die erzählenden Dichtungen: „Sebastopol" (Breslau 1857), „Maja" (ebendas. 1864) mit dem Hintergrund des indischen Aufstands von 1856, die „Neuen Gedichte" (ebendas. 1858) und die Sammlung „Janus" (Leipzig 1873), die Tragödien: „Mazeppa", „Karl XII.", „Der Nabob", „Katharina Howard", „Bernhard von Weimar", „Amy Robsart", die historischen Lustspiele: „Pitt und Fox", „Die Diplomaten", „Die Welt des Schwindels", welche in einer Sammlung „Dramatische Werke" (ebendas. 1865—81), vereinigt wurden. Als diejenigen Werke, deren Stoff dem Dichter die Entfaltung seiner eigentümlichen Begabung, seines schwunghaften Pathos, seiner Leidenschaftlichkeit, seiner prunkvollen, bilderreichen, tönenden Diktion am besten gestatteten, sind wohl „Carlo Zeno" und die Tragödie

„Mazeppa" anzusehen. Eine andre Seite seines Talents, der moderne Esprit, fand in den genannten Lustspielen Gelegenheit, sich darzulegen. Als Lyriker vertrat Gottschall auch in seiner zweiten Periode mehr die Reflexion, den „modernen" Gedanken, als die unmittelbare Empfindung; er verteidigte leidenschaftlich das Recht der „Gedankendichtung", das doch im Ernst wohl kaum angefochten wurde, und aus dem ein Lebensrecht der politischen und philosophischen Rhetorik in poetischer Form noch nicht erwächst.

Gegen seine eigenste Natur, welche Bethätigung in geschlossenen und den Prunk der Diktion ertragenden, wenn nicht fordernden Formen jedenfalls vorzog, wandte sich Gottschall in neuerer Zeit dem Roman zu. Weder der Roman mit historischem Hintergrund: „Im Banne des schwarzen Adlers" (Breslau 1876) noch die modernen: „Das goldne Kalb", (ebendas. 1880), „Die Erbschaft des Bluts" (ebendas. 1881), „Die Papierprinzessin" (ebendas. 1883) entsprachen dem innersten Bedürfen seines Talents und konnten eben nur als ein Zeugnis für die Ausschließlichkeit gelten, mit der sich der Roman in den Vordergrund der modernen Litteratur drängt, auch solche Begabungen in seinen Dienst zwingend, welche bei der Komposition wie bei der Einzelausführung größerer Prosaerzählung ihre eigentümlichen Vorzüge gar nicht zur Anwendung zu bringen vermögen.

Hundertundachtzigstes Kapitel.

England nach der Reformbill.

Die französische Julirevolution, wie sie beinahe ganz Europa unmittelbar beeinflußte, wirkte in mittelbarer Weise auch nach England hinüber. Im britischen Inselreich waren freilich schon mehrere Jahre zuvor die ausschließliche Herrschaft der alten Torypartei und die konservative Starrheit, mit welcher sich England gegen den Kontinent abgeschlossen hatte, gründlich gebrochen worden. Die Regierung König Georgs IV. ging nicht zu Ende, ohne daß die Bestrebungen, die infolge der französischen Revolution hatten ruhen müssen, wieder begannen. Die endliche Gleichstellung der Katholiken (1828 und 1829) eröffnete die Reihe der Reformen, durch welche das politische und gesellschaftliche Leben Altenglands wesentlich umgestaltet ward. Noch kurz vor der Julirevolution war Georg IV. aus dem Leben geschieden, und sein Bruder, der Herzog von Clarence, hatte als König Wilhelm IV. den englischen Thron bestiegen. Unter ihm ward 1832 nach den härtesten Kämpfen die vielgerühmte Reformbill durchgeführt, welche die seitherige Zusammensetzung des englischen Parlaments wesentlich veränderte, das aus dem Mittelalter überkommene Wahlrecht der „verrotteten Burgflecken" aufhob und dafür den inzwischen riesig angewachsenen neuen Städten des Reichs eine Vertretung im Unterhaus verlieh, mit Einem Wort Zuständen ein Ende bereitete, welche schon Cromwell bedenklich und ungerecht gefunden hatte. So sehr die Massen des englischen Volks und namentlich des emporstrebenden Mittelstands mit dieser Bill einverstanden waren, so recht hatten gleichwohl die Anhänger des Alten mit ihrer Prophezeiung, daß das englische Staatsleben nicht wieder zur Ruhe kommen und die Reformbill nur der erste Schritt zu einer endlosen Reihe von

Umgestaltungen, wenn nicht Umwälzungen sein werde. Die beginnenden Bewegungen in Irland, wo unter der Führung von O'Connell eine Unabhängigkeits-(Repeal-)Partei mit jedem Tag kühner das Haupt erhob und die reichsauflösenden Ansprüche der Grünen Insel im britischen Parlament selbst vertreten ließ, die zu einem Viertel politische und zu drei Vierteln soziale Chartistenbewegung, welche stürmisch eine „Volkscharte" gegenüber der aristokratischen „Magna Charta" des Königs Johann forderte, die gewaltige Antikorngesetzverbindung, die in den vierziger Jahren den leitenden Torystaatsmann Sir Robert Peel endlich zur Aufhebung der alten Korngesetze (der Getreidezölle) drängte, die Reformen auf allen Gebieten, welche den altenglischen Grundsatz der Nichteinmischung der Regierung zum Teil opferten, das stille und doch nur allzu bemerkbare Anwachsen radikaler Parteien, alles dies und tausend Einzelerscheinungen offenbarten, daß mit der Julirevolution auch für England eine neue Periode angebrochen sei und die insulare Unabhängigkeit von den festländischen Gärungen und Bewegungen mehr und mehr dahinschwinde. Wenn trotz ungeheurer Veränderungen im Gesamtleben des englischen Volks die letzten Jahrzehnte ohne eigentliche revolutionäre Umwälzung verliefen, so hatten daran die außerordentliche Popularität der seit 1837 regierenden, nun schon beinahe ein halbes Jahrhundert über Großbritannien waltenden Königin Viktoria und demnächst der mächtige gesetzliche Sinn der Engländer, eine Erbschaft aus alten Tagen, den wesentlichsten Anteil. Die Revolution des Jahrs 1848 rief in England nur vereinzelte Unruhen, in dem unseligen Irland einen jener periodisch wiederkehrenden Aufstände hervor, welche unheilvolle Abschnitte in der Leidensgeschichte dieser Insel bilden.

Die riesige Weltmacht, zu welcher England schon im 18. Jahrhundert und noch mehr während der großen Napoleonischen Kontinentalkriege angewachsen war, blieb im neuesten Zeitraum im wesentlichen unangetastet; ja, sie erweiterte sich noch durch neue Besitznahmen, durch das Gedeihen der amerikanischen und australischen Kolonien und die unablässige Vergrößerung des angloindischen Reichs, von dem Königin Viktoria 1877 den Titel einer Kaiserin von Indien ihren stolzen Titeln hinzufügte. Die ungeheure Gefahr, von welcher die Weltstellung Englands durch den blutigen, unter Greueln begonnenen und unter Greueln niedergeworfenen Aufstand in Indien (1857) bedroht war, ging

nach einigen Monaten des Bangens vorüber, offenbarte aber der Welt den schwächsten Punkt des englischen Reichs, seines beispiellosen Reichtums und seiner durchaus auf den unangefochtenen Besitz von Indien gegründeten Handels- und Industrieblüte. Und während die Existenz Englands, so wie es heute erscheint, von der Behauptung des angloindischen Besitzes abhängig ist, erwachte in England selbst ein Widerwille gegen die alte, nach allen Seiten argwöhnische, überall eingreifende und bei der leisesten Herausforderung kriegerische Leitung der englischen Politik, in der früher die beiden großen Parteien, welche sich in der Regierung ablösten, völlig übereingestimmt hatten. Von der „Manchesterpartei" aus, die sich um die Freihändler Cobden und Bright gesammelt hatte, bildete sich die immer weiter vorschreitende und die Dinge stets stärker beeinflussende Partei der Nichteinmischung, des Friedens um jeden Preis, welche den Krieg, den Frankreich und England 1854—56 gemeinsam zur Abwehr der russischen Übermacht und zur Erhaltung der Türkei geführt hatten, aufs heftigste verdammte, die Thatkraft der an den alten Traditionen Englands festhaltenden Tories lähmte und die Zukunft Englands gleichsam dem Zufall anheimstellte. An dem Anwachsen dieser Partei, die in gewissen Augenblicken die Mehrzahl und immer eine gewaltige Minderheit des englischen Volks umfaßte, hatten tausend schwer zu lösende Elemente Anteil. Religiöse Neigungen und Vorurteile, die im englischen Mittelstand von tiefreichender Bedeutung sind, einseitiger Handels- und Krämergeist, blinder Haß gegen die englische Aristokratie, gedankenloser Nationalstolz, der sich ein andres als ein herrschendes und durch seine Schwerkraft gewaltiges Britannien nicht vorzustellen vermag, Kurzsichtigkeit und egoistischer Genuß des Augenblicks, Besorgnis vor unabsehbaren Verwickelungen, wenn England fortfahre, sich in die Angelegenheiten aller Welt einzumischen, berechtigte und unberechtigte Empfindungen einigten sich zu einer Nationalstimmung, die je länger je mehr unberechenbar ward, aber England eines guten Teils seiner schrankenlosen Geltung beraubte. Doch ward dieses Resultat mehr im Ausland gesehen und empfunden, in England herrschte im allgemeinen noch das sichere und stolze Selbstgefühl eines großen, ruhmreichen Volks, welches seiner Zukunft gewiß ist. Für die große liberale Partei in allen Staaten Europas aber galt noch Jahrzehnte hindurch nicht nur die englische Verfassung als

mustergültig, sondern englische Anschauungen, Sitten und Vorurteile wurden Ideale, zu denen man bewundernd und nachahmend aufblickte. Bei den täglich gesteigerten, rascher und rascher stattfindenden Wechselwirkungen zwischen England und dem Kontinent läßt sich kaum ermessen, in welchen Augenblicken und an welchen Stellen die Einflüsse des Festlands und namentlich Frankreichs auf England oder umgekehrt die Einflüsse Englands auf die übrigen europäischen Länder stärker waren.

Waren die englischen Lebensverhältnisse immer im höchsten Maß kompliziert, voller tiefreichender Widersprüche erschienen, hatten sie in sich immer Tausende von scheinbar unversöhnlichen Gegensätzen vereint, so wuchsen in der Periode nach 1830 alle Erscheinungen wie alle Widersprüche ins Kolossale. Dicht nebeneinander stellen sich im englischen Kulturleben das Zusammenströmen der gewaltigsten Reichtümer und die Häufung grenzenlosen, aller menschlichen Würde spottenden Elends, die stärkste, vor nichts zurückschreckende Thatkraft und das armseligste Geschehenlassen, der trotzigste germanische Individualismus und die vorurteilsvollste Klassenherrschaft, der schrankenloseste Freisinn und die demütigste Unterordnung unter eine sinnlose Sitte, der welterobernde Trieb und das zäheste Festhalten an jeder heimischen Gewöhnung, die Bewunderung geistiger Leistungskraft und der scheue Respekt vor dem zufälligen Glücke, kühne Wahrheitsliebe und die unglaublichste Heuchelei vor Augen. Auf gewaltigen Wogen trägt die Hochflut der Weltherrschaft Englands, die Hochflut der nationalen Arbeit Hunderttausende empor, reißt andre Hunderttausende in die dunkelsten Tiefen. England blieb auch in der Periode, welche mit der Reformbill von 1832 anhob und bis auf den heutigen Tag fortwährt, das Land mehr der Thatsachen als der Prinzipien; mit einzelnen Schlagwörtern sind weder die gesellschaftlichen Zustände noch die geistigen Bewegungen zu charakterisieren. Nur das stellt sich als allgemeines Gesetz im neuern Leben Englands heraus, daß die Macht der öffentlichen Meinung, die Wucht der Massen mit den Massen selbst gewachsen ist, und daß mitten im Lande des Aristokratismus, der „obern Zehntausend" und der stärksten Tradition die Demokratisierung immer rascher vorschritt. Buckle hat nicht unrecht, wenn er in seiner „Geschichte der Zivilisation in England" (von seinem Standpunkt aus triumphierend!) ausruft: „Kein Mensch spricht mehr davon, dem (englischen) Volk einen

Zügel anzulegen oder sich einmütigen Wünschen desselben zu widersetzen. Das Äußerste ist, daß man sagt, es sollten Anstrengungen gemacht werden, das Volk über seine wahren Interessen aufzuklären und die öffentliche Meinung zu erleuchten; aber jedermann räumt ein, daß der öffentlichen Meinung nicht ferner zu widerstehen sei, sobald sie sich gebildet hat."

In der Erregung eines Halbjahrhunderts, das von den ersten Anfängen solchen Umschwungs bis zu den bedenklichsten Resultaten desselben gelangte, blieb die englische Litteratur eine der großen bestimmenden Lebensmächte; das gesamte Dasein wie die besondern Kämpfe der Zeit spiegelten sich in einer Dichtung, die seit und mit dem Märtyrertum Byrons und Shelleys die Freiheit zurückgewonnen hatte, die Welt so darzustellen, wie der einzelne Dichter sie sah und Herzensempfindungen sowie Geistesüberzeugungen unbekümmert um die Wirkung auf die englische Durchschnittsbildung aussprechen durfte. Dennoch blieb auch in diesem Zeitalter der Gärung, des Bedürfnisses und des unruhigen Tastens nach Neuem, inmitten aller gewaltigen Veränderungen des englischen Lebens die Herrschaft einer engherzigen, für „respektabel" erachteten Gewohnheit, einer Sitte, die mit Sittlichkeit oft wenig genug zu thun hatte, über die englische Litteratur aufrecht erhalten. Gewisse Gebiete des Lebens und der Leidenschaft, auf denen sich die französischen Autoren der Zeit mit nur allzuviel Behagen und bis zum Ekel tummelten, wurden von den kühnsten englischen Darstellungen der Welt ausgeschlossen, ein Zug von Unwahrheit und von stärkster Konventionalität drängte sich in vorzügliche und nach mehr als einer Seite hin lebensvolle Werke ein. Die Macht der öffentlichen Meinung, welche in Frankreich und Deutschland in ebendieser Periode die Schriftsteller in die halbpolitische Wirksamkeit hineintrieb und die Poesie mit allen Elementen der Publizistik erfüllte, zeigte sich auch in England. Aber neben der anfeuernden übte diese öffentliche Meinung eine eigentümlich lähmende, einschränkende Wirkung, und das traurige Eingeständnis Thackerays: „Wir dürfen die Menschen unsrer Zeit nicht zeigen, wie sie sind, mit den notorischen Schwächen und dem Egoismus ihrer Lebensweise und Erziehung. Seit der Verfasser des ‚Tom Jones' begraben wurde, ist es keinem Dichter unter uns erlaubt gewesen, mit der ganzen Kraft, die ihm zu Gebote stand, einen Mann zu schildern. Wir müssen ihn drapieren und ihm eine

gewisse konventionelle Scheinheiligkeit geben. Die Gesellschaft will die Naturwahrheit in unsrer Kunst nicht. Ihr wollt nicht hören, was in der wirklichen Welt vor sich geht: in der Gesellschaft, in den Klubs, Schulen und Lesezimmern, was das Leben und das Gespräch eurer Söhne ist", galt und gilt leider für beinahe die gesamte englische Litteratur.

Im übrigen blieb dieser Litteratur nichts oder nur wenig von den Irrungen erspart, denen die moderne Litteratur der kontinentalen Völker anheimfiel. Trotz allen Thatsachensinns und aller echt englischen Neigung für die unmittelbare Beobachtung und Wiedergabe wenigstens gewisser Seiten des Lebens drangen die krankhafte Reflexion, die Neigung zur Diskussion an Stelle der Gestaltung, die Versuchung, der Dichtung andre Aufgaben als ihre uralten zu setzen, auch in die englische Litteratur herein. Wohl gab es hier kein allmächtiges philosophisches System wie das Hegelsche in Deutschland, und keine Anschauung vermochte sich zur allgemein bewunderten zu erheben, wie der romantische Radikalismus in Frankreich. Aber die Skepsis in all ihren Gestalten, die geistreiche Blasiertheit, welche der Vorläufer des spätern Pessimismus war, die Verbitterung, die aus dem Widerspruch zwischen großen Absichten und kleiner Gestaltungskraft hervorgeht, die Originalitätssucht, welche den Mangel innerer Besonderheit durch die Fülle absonderlicher Einfälle zu verdecken sucht, spielen in der englischen Litteratur des vierten und fünften Jahrzehnts ihre Rolle. Was die englische Litteratur bei alledem auszeichnet, ist, daß sie bis zu einem gewissen Punkt ihr altes Formgefühl bewahrt und in den seltensten Fällen (die schwer ins Gewicht fallende und bedeutsame Ausnahme Carlyles abgerechnet) fast durchgehends nur Schriftsteller besitzt, welche den klaren, ausgeprägten, ihr Gesetz in sich selbst tragenden Formen den Vorzug vor den formlos-geistreichen schwankenden Darstellungsweisen geben, die das junge Deutschland und gelegentlich auch das junge Frankreich mit Vorliebe pflegten.

Mit besonderer Gewalt und Stärke machte sich in der englischen Litteratur die soziale Frage geltend, die durch den riesigen Aufschwung der englischen Technik, durch die unablässige Steigerung der industriellen Produktion, durch das immer größere Mißverhältnis zwischen dem Genußdasein der bevorzugten und der bejammernswerten Existenz der untern Klassen mit jedem Tag brennender ward, und deren ganze Schärfe englische Denker

wie Malthus und James und Stuart Mill früh begriffen und dargelegt hatten. Der englische Radikalismus warf sich mit größerer Energie und Ausschließlichkeit auf soziale (sozialistische) Bestrebungen und nötigte von vornherein einen großen Teil auch der Konservativen, sich dieser Bestrebungen, wenn auch mit andrer Tendenz und anderm Endziel, anzunehmen. Die Lichter und noch mehr die Schatten dieser Bestrebungen fallen schon zu Ausgang der dreißiger Jahre in die englische Dichtung herein, und ganze Reihen von Erzählungen und Romanen suchen ihre Daseinsberechtigung darin, daß sie die brennende Frage zur Erörterung und in einzelnen Gestalten und Erlebnissen zur Anschauung bringen. Da in England schrankenlose Preßfreiheit herrschte, so fand diese Tendenzlitteratur keinen andern Widerstand als den lange Zeit geübten der gebildeten Klassen, den Charles Dickens dennoch siegreich überwand.

Von wesentlicher Bedeutung für den Umschwung in der englischen Litteratur waren auch auf britischem Boden die kirchlichen Vorgänge. Der antireligiöse Radikalismus, welcher auf dem Kontinent eine so gewaltige Rolle spielte, fand in England nur vereinzelte Vertreter und äußerte geringe Wirkung. Allein die feste Geschlossenheit und weitreichende Herrschaft der englischen Staatskirche ward in diesem ganzen Zeitalter und vom Augenblick der Katholikenemanzipation an stark beeinträchtigt. Innere Kämpfe in dieser Kirche selbst, der Puseyismus, welcher die Mehrzahl seiner Anhänger schließlich in den Schoß der römischen Kirche trieb, die Breitkirchenpartei, welche mit Thomas Arnold sich dem deutschen Protestantismus anzunähern versuchte und schließlich in der Person ihres Vertreters Bischof Colenso ein förmliches Ketzergericht über sich ergehen lassen mußte, dazu der wachsende Abfall teils zu den Methodisten und den unzähligen Dissentergemeinden, teils zur katholischen Kirche, welche eine überraschende Anziehungs- und Lebenskraft entfaltete, namentlich seit durch den apostolischen Vikar und Kardinal Wiseman die völlige Wiederherstellung einer großen römisch-katholischen Hierarchie für das gesamte Großbritannien bewirkt worden war, beeinträchtigten die altkirchliche Herrlichkeit Englands schwer.

Der drohenden Gefahr der Zerbröckelung und Auflösung des englischen Protestantismus setzte sich dann ein entschlossenes Häuflein tapferer Männer entgegen, die auch in der Litte-

ratur an Charles Kingsley einen hervorragenden und ausgezeichneten Vertreter erhielten.

Eine Gesamtcharakteristik der englischen Zustände wie der geistigen Bestrebungen der Periode nach 1830 stößt überall auf die Schwierigkeit, daß die Zahl der bedeutenden Einzelerscheinungen eine überwältigende ist, und daß die ein Menschenalter nach der Reformbill begonnene Bewegung zum großen Teil noch im Fluß erscheint, daß ihr ganzer Einfluß im Guten und Schlimmen auf die Litteratur nicht bis in seine letzten Konsequenzen ermessen werden kann. Dies gilt gegenüber der neuesten Geschichte, Kulturentwickelung und neuesten Litteratur Englands in höherm Maß als gegenüber den gleichen Mächten in Frankreich und Deutschland. Immerhin ist der größere Teil der wichtigern litterarischen Repräsentanten der denkwürdigen Periode schon aus dem Leben abgerufen worden, und insoweit mindestens gehört dieselbe der Geschichte bereits an.

Hunderteinundachtzigstes Kapitel.

Thomas Carlyle.

Der maßgebende und einflußreichste Schriftsteller für die Entwickelung der englischen Litteratur seit und nach 1830 ward Thomas Carlyle, eine jener eigentümlichen genialen Begabungen, welche, zwischen der Poesie, der Geschichtschreibung und Popularphilosophie zwischeninne stehend, durch die gewaltige Energie, mit der sie die Ganzheit des Lebens in sich aufzunehmen suchen, für schwächere und minder konzentrierte Naturen die Bahn brechen. Carlyles mächtiger Wahrheits- und Wirkungsdrang strebte nach Einfluß auf größern Gebieten als auf dem rein litterarischen, gleichwohl war ihm zunächst beschieden, umgestaltend und mannigfach umwälzend innerhalb der englischen Litteratur zu wirken. In Carlyle vereinigten sich die letzten großen Nachwirkungen der deutschen Bildung mit altenglischen, besser altschottischen Elementen, welche in solcher Mischung noch nicht aufgetreten waren. Carlyles großes Talent war offenbar seinem Kerne nach ein poetisches, und die eigentliche Macht seiner Schriften beruht auf dem häufigen Durchbruch des poetischen darstellenden Vermögens, auf den gewaltigen Momenten, in denen der philosophierende, reflektierende, räsonnierende Schriftsteller sich unwillkürlich und unbewußt in einen Poeten verwandelt. Die Originalität, die unbeugsame Männlichkeit, ja der rauhe Trotz in Carlyles Wesen waren ebensoviel Eigenschaften, die er der geistigen Entwickelung andrer einzuhauchen suchte, und durch die er in der That für das junge England eine Art prophetischen Führers und Pfadzeigers wurde. Die ganze Erscheinung Carlyles entsprach den Wünschen einer gärenden, mit sich selbst uneinigen Generation, an ihn schlossen sich die grundverschiedensten Naturen und Bestrebungen mit gleichem Enthusiasmus an, die Spuren seines Geistes sind in der englischen Geschichtschreibung, der Popular-

und Religionsphilosophie, der Publizistik und Gesellschaftslehre, vor allem aber doch in der Poesie sichtbar geworden, und der Geist eines Autors, welcher niemals Gedichte, Romane oder Novellen geschrieben hat, ist in zahlreichen poetischen Schöpfungen zu erkennen. Carlyle selbst ist in all seiner Eigenart und flammenden Energie dennoch niemals völlig über den Widerspruch hinausgekommen, der zwischen dem Sohn des Farmers von Ecclefechan und dem gefeiertsten und wirkungsreichsten englischen Schriftsteller eines ganzen Menschenalters notwendigerweise bestehen mußte. Der Einklang zwischen den Idealen der ersten Jugend und denen der Mannestage blieb ihm versagt. Der echte schottische Puritanismus, aus dem er stammte, kennt kein Paktieren mit andern Mächten, schließt jede Freude an der Herrlichkeit der Welt aus und ist überzeugt, daß Gott nur auf rauhen und dornichten Wegen gefunden werden könne. Er duldet nur eine Wissenschaft, die Theologie, und von dieser wandte der jugendliche Carlyle sich (wahrscheinlich nach schweren innern Kämpfen) frühzeitig ab und gab seine Seele an das hin, was dem schottischen Prediger, zu welchem ihn seine Eltern bestimmt hatten, Eitelkeit der Eitelkeiten geblieben wäre. Wie ernst und streng, wie priesterlich und prophetisch nun auch der jugendliche Autor seinen neuen Beruf erfassen, wie gewaltig die Psalmen seiner Knabentage in all sein späteres Thun und Meinen hineinklingen mochten, der Widerspruch war damit sowenig aus Carlyles Seele gebannt, wie er jemals aus der Seele eines größern Vorgängers, Miltons, verschwunden ist.

Carlyles Entschluß, sich einen eignen, seinen innersten Bedürfnissen entsprechenden Weg durchs Leben zu bahnen, fiel in sein 21. Lebensjahr (er war am 4. Dezember 1795 zu Middlebie bei Ecclefechan [Grafschaft Dumfries] geboren, hatte die Universität Edinburg besucht und sich dem Studium der Theologie, neben demselben aber demjenigen der Mathematik gewidmet und seinen ersten Unterhalt als Lehrer der Mathematik gefunden), und er empfand selbst unter Entbehrungen anfänglich eine gewisse Genugthuung über denselben. Aber freilich rang er eben damals, im Jahr 1818, zu hart mit dem Leben. Gerade die Tiefe seines damaligen Elends verhalf ihm zu dem, was er seine geistige Wiedergeburt, seine „baphometische Feuertaufe“ nannte. Er wandelte, wie er im „Sartor resartus“ erzählt, in Qualen und Befürchtungen, in Aussicht auf eine unerquickliche Zukunft

kleinmütig und gebeugt durchs Leben. Und da überkam ihn mit einemmal mächtig der Gedanke: „Was ist die Totalsumme des Schlimmsten, das dir bevorsteht? Tod! Wohlan! Tod und sage auch die Qualen Tophets und alles dessen, was der Mensch oder der Teufel wider dich zu thun gedenkt oder im stande ist. Hast du kein Herz? Kannst du nicht alles, was es auch sei, erdulden und als ein Kind der Freiheit, obschon ausgestoßen, Tophet selbst unter deine Füße treten, während es dich verzehrt? So laß es denn kommen! Ich will ihm begegnen und ihm Trotz bieten! Und während ich dies dachte, rauschte es wie ein feuriger Strom über meine ganze Seele, und ich schüttelte die niedrige Furcht auf immer ab. Ich war stark in einer ungeahnten Stärke, ein Geist, fast ein Gott. Von dieser Zeit an war die Natur meines Elends eine andre, nicht mehr Furcht war es oder winselnder Schmerz, sondern Entrüstung und grimmiger, feuersprühender Trotz."

Entrüstung und grimmiger, feuersprühender Trotz wuchsen in Carlyles Seele mit der Zuversicht, daß die Litteratur sein eigentlicher Beruf sei, und selbst mit den günstigern Lebensverhältnissen, die ihm infolge seiner Neigung zu und seiner Ehe mit Miß Jane Welsh aufgingen. Die Verheiratung erfolgte 1826, 1828 ließ er sich mit seiner jungen Frau, nachdem sie die ersten Jahre in der Nähe von Edinburg gelebt hatten, in Craigenputtoch bei Dumfries nieder, einem kleinen Landgut, welches Carlyles Schwiegermutter gehörte, späterhin das Eigentum der Mrs. Carlyle und zuletzt von dem Schriftsteller der Universität Edinburg vermacht wurde.

Carlyle hatte bis dahin ein „Leben Schillers" (im „London Magazine" 1823—24), eine Übersetzung von „Wilhelm Meisters Lehrjahre" (Edinburg 1825), „Deutsche romantische Erzählungen", Proben aus Musäus, de la Motte Fouqué, Tieck und E. T. A. Hoffmann, Jean Paul und Goethe mit biographischen und kritischen Bemerkungen (ebendas. und London 1827), sowie eine große Anzahl von kritischen Aufsätzen in der „Edinburgh Review" und „Foreign Review" veröffentlicht, von denen der bedeutendste dem vaterländischen Dichter Robert Burns galt, die Mehrzahl aber gleichfalls der Verbreitung und bessern Würdigung der deutschen Litteratur in England dienten. Bei allen diesen Arbeiten hatte Carlyle höchstens Vorurteile seiner Landsleute, deren insulare Besonderheit und hochmütige Eigenliebe durch die lange Absperrung vom Kontinent zwischen 1800 und

1814 noch wesentlich verstärkt worden waren, zu bekämpfen und sich gegen die letzten Reste der beschränkt rationalistischen Kunstauffassung des 18. Jahrhunderts zu ereifern. Er hatte sich tief in das Eigenleben, das aus der deutschen Dichtung zu ihm sprach, hineingelesen, ihr trotziger Individualismus entsprach einem Element in seiner eignen Seele. Und da er in jener Zeit offenbar noch von poetischen Wirkungen träumte, so fand er Vorbilder seines Schaffens in den deutschen Autoren und schrieb im Nachgenuß seines Studiums Jean Pauls seinen „Sartor resartus“ („Sartor resartus, or life and opinions of Herr Teufelsdroeckh“, in „Fraser's Magazine“, 1830), eins der wunderlichsten Bücher, in der Form oder vielmehr Nichtform so von allem Gewohnten abweichend, daß zunächst kein Verleger den Mut hatte, diesen Halbroman zu drucken, der späterhin als eine besonders charakteristische Aussprache des Carlyleschen Genius galt. Bald verließ der Autor übrigens den Pfad, den er mit „Sartor resartus“ eingeschlagen hatte. Er mochte fühlen, daß ihm die Fähigkeit versagt sei, zur rein poetischen Gestaltung der mächtigen Ideen, der gewaltigen, oft grandiosen Anschauungen und Stimmungen in seiner Seele zu gelangen. Niemand, der auch nur einige Kapitel der „Französischen Revolution“ gelesen und sich dem Eindruck von Carlyles Schilderung der Versailler Oktobertage, des Soldatenaufstands in Nancy, der königlichen Flucht nach Varennes und der „Nacht der Sporen“ hingegeben hat, kann an dem poetischen Darstellungsvermögen und dem poetischen Pathos in Carlyle zweifeln. Aber er war eine von jenen germanischen Naturen, welche das heißeste Ringen und alle Kraft an ihren Beruf und die denkbar beste Lösung ihrer Aufgaben setzen und dann doch an einem gewissen Punkt Halt machen und das weitere Ringen für überflüssig erklären. Er hatte viel latente Poesie, aber keinen Künstlertrieb in sich. Und vor allem, seine Anschauung wuchs insoweit über die der alten Puritaner hinaus, als ihm auch die Poesie für eine der erziehenden Mächte des Menschengeschlechts galt, aber erhob sich niemals dazu, die Kunst als ein urewiges Bedürfnis und als die unentbehrlichste Blüte alles über die Barbarei erhobenen Völkerlebens zu ehren. „Alle poetischen Formen sind gegenwärtig in Mißkredit geraten, wie sie es denn wohl verdient haben, und Wahrheit, nicht Dichtung, war und ist die Aufgabe aller menschlichen Seelen, der höchsten sowohl als der niedrigsten.“

In diesem Sinn hat sich Carlyle nicht nur selbst von der poetischen Produktion abgewandt und versucht, „auf der Basis des Thatsächlichen und der aufrichtigen Wirklichkeit“ (als ob die echte Dichtung eine andre hätte!) poetisch zu sein, sondern hat auch die moderne Poesie bekämpft, freilich nicht, ohne bei Charles Dickens und andern sehr bemerkenswerte Ausnahmen zu machen. Wie er sich einmal von seiner ersten Begeisterung für die deutsche Litteratur und die in ihr enthaltenen menschlichen Offenbarungen abgelöst hatte, gelangte er Schritt für Schritt zu jener wunderbaren Mischung von Historiker, Poeten, Kritiker, von Redner und Darsteller, welche durch das innere Feuer des Autors vollständig zu einem korinthischen Erz umgeschmolzen ward. Die „Französische Revolution“[1] („French revolution, a history“, London 1837), sein Jugendbuch, bleibt in diesem Betracht wohl auch seine Meisterleistung. Niemals war die Mischung der verschiedenen Elemente in Carlyle glücklicher, niemals sein bis zur Unbarmherzigkeit individueller Stil kühner, glänzender, fortreißender, niemals sein scharfer Blick für Menschen und Zustände durchdringender als in diesem trotz aller Verbreitung nicht hinlänglich gewürdigten Buch. Die Studien, Gedanken- und Anschauungsfülle desselben waren in der That so überwältigend, daß sie Carlyle zu einer fortan unerschütterlichen Stellung in der englischen Litteratur verhalfen. Er begann das Buch, kurz nachdem er sich von seinem schottischen Idyll losgerissen und im stärksten Gegensatz zu diesem Idyll in London niedergelassen hatte. Der Entschluß dazu war ihm schwer geworden, indes schlug Carlyle wider Erwarten Wurzel selbst in „Babel“. Er bezog in der Cheyne Row des Stadtteils Chelsea jene Wohnung, welche er dann volle 47 Jahre hindurch beibehielt. Er entschloß sich selbst, als seine litterarischen Einnahmen in den ersten Jahren für eine behagliche und gesicherte Existenz in der Weltstadt nicht ausreichen wollten, eine Reihe von besuchten öffentlichen Vorlesungen zu halten. Kein geringes Opfer für den Mann, der in einer rednerischen, redelärmenden Zeit unablässig den Genius des Schweigens pries und selbst mit der Feder am liebsten nur dann sprach, wenn gedrängter, konzentrierter Stoff, das Resultat unablässiger Lektüre und eine überwältigende Fülle von Gedanken (mitunter freilich auch von Ein-

[1] Deutsch von Feddersen (Leipzig 1844).

fällen und grillenhaften Befürchtungen) einen starken Zwang auf ihn ausübten. Aber der Erfolg seiner „Französischen Revolution" verhalf ihm zu jener Stellung in der englischen Litteratur, in welcher er keiner der kämpfenden Parteien hinzugerechnet ward, während sich Schriftsteller der verschiedensten Parteien an ihm bildeten. Daß die poetische Seite der „Französischen Revolution", die Kunst anschaulicher Darstellung, alle sonstigen Vorzüge überwog, wurde scharf genug empfunden, und der zürnende Prophet und Seher fand seine ersten Nachahmer unter den (ihm großenteils verhaßten) Poeten.

Der Triumph seines Buches, der für Carlyle die Grundlage weiterer größerer Wirkungen ward, vermochte einen mit den Jahren stärker hervortretenden Widerspruch nicht zu lösen. Die Zeit war danach angethan, in einer phantasievollen, aber schwerflüssigen, einer mächtigen und edlen, aber leicht erregbaren Natur die schlimmsten Befürchtungen wachzurufen. Carlyle gehörte nicht zu den Lobrednern der Erscheinungen, welche er um sich sah. Wie die Propheten des Alten Bundes, liebte er die Kehrseite der Dinge hervorzukehren und hatte Visionen vom Sturz und Untergang gepriesener Herrlichkeiten der Welt. Wie es ihm erschien, war „das Publikum in einen riesenhaften Esel verwandelt, Litteratur eine gleißende Lüge. Wissenschaft tastet zweck- und ziellos herum unter dem trocknen, toten Geklapper der Maschine, worunter man das Weltall versteht; Kunst malt mit schwachem, wässerigem Pinsel; Geschichte stolpert über trockne Knochen, aber nicht mehr im Thal der Gesichte; Philosophie lispelt und schwatzt über längst verbrauchte Dummheiten und mengt noch neuen Unsinn über das Unendliche, das Absolute und das Ewige bei; unsre Religion, die große Wahrheit, liegt in den letzten Zügen; Wahrheit, Gerechtigkeit, Gott sind große, leere, uns anstarrende Worte geworden, wie der Name auf dem Schild, nachdem das Haus schon verlassen war, oder wie das Kouvert, mit dem der Wind spielt, nachdem der Brief herausgenommen. Alles zusammen ist Schein und Betrug, eine Riesenlüge, die das höllische Feuer wahrscheinlich bald verzehren wird."

Daß ein Mann mit solchen Anschauungen in der Welt der vierziger und fünfziger Jahre keinen leichten Stand hatte, braucht kaum noch gesagt zu werden. Die kampflustige Natur Carlyles fand eine Art Genüge darin, unter den bezeichneten Voraussetzungen nach allen Seiten hin zu schlagen und zu tref-

sen; vernichtende Kritik aller Art von Lügen, geselliger, litterarischer, politischer, erfüllte Carlyles Schriften, die „Kritischen und Vermischten Aufsätze" („Essays", London 1839 und 1840), die denkwürdige „Vergangenheit und Gegenwart" („The past and the present", ebendas. 1843), „Chartismus" (ebendas. 1840) und die „Flugschriften des jüngsten Tags" („Latter-day pamphlets", ebendas. 1850). Das positive Moment in denselben ist viel minder klar erkennbar als Carlyles Geringschätzung und Entrüstung über die Tagesmeinung und den Größenwahnsinn der modernen Bildung. Mit ingrimmigem Schmerz fühlt der Puritaner, daß selbst ein Cromwell nicht im stande sein würde, dies Zeitalter ohne weiteres mit dem Schwert zur Gottseligkeit zurückzuzwingen. Denn Fragen sind inzwischen emporgetaucht, Verhältnisse haben sich ausgebildet, denen gegenüber die Weisheit und Thatkraft des großen Protektors erlahmen würden. Carlyle sieht (hierin wiederum den Propheten des Alten Testaments gleichend und wie sie unablässig, wenn auch in wechselnden Bildern eine Weissagung wiederholend) zunächst die Notwendigkeit, daß alle Götzenbilder zerschlagen, alle Illusionen zerstreut werden müssen. Soll und will die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts nicht untergehen (und es dünkt unserm Schriftsteller zuzeiten, daß sie wohl leben will, aber nicht leben sollte), so ist eine moralische Wiedergeburt, ein gewisses Maß gesunder Einsicht, starken Pflichtgefühls, unbedingter Bescheidung bei allen nötig. Mit visionärer Gewalt wiederholt Carlyle diese einfache Wahrheit und wendet sich mit einer Art von Wildheit gegen diejenigen seiner Gegner, welche von einem Propheten die Nachweise eines Statistikers oder die präzise Formulierung des juristischen Gesetzgebers verlangen. Das Übermaß seiner Sympathie mit den Leidenden schlug in bittere Härte um, wo er eingebildete Leiden entdeckte oder zu entdecken glaubte. Im ganzen fingen die innere Kraft der Überzeugungen und die eigentümliche Gewalt des Ausdrucks, die ihm eigen waren, an, auch die widerstrebenden Massen zu ergreifen. Die Vorlesungen über „Heroen, Heroenkultus und das Heroische in der Geschichte"[1] („On hero-worship", London 1846) und „Oliver Cromwells Briefe und Reden mit Erläuterungen" („Letters and speeches of Oliver Crom-

[1] Deutsch von J. Neuberg (Berlin 1853).

well“, ebendas. 1845) hatten daran wohl einen stärkern Anteil als die einzelnen Flugschriften und Zeitungsartikel, in denen der immer unbarmherziger und schwarzgalliger sich äußernde Schriftsteller der „öffentlichen Meinung“ oft so schmerzhaft ins Gesicht schlug, daß nur die Gewöhnung an die freiesten Meinungsäußerungen in der Presse und die unverbrüchliche Achtung, welche man vor dem sittlichen Charakter Carlyles empfand, das englische Publikum veranlassen konnten, jeder seiner Aussprachen doch wieder einen gewissen Anteil zu widmen.

Der überreizte Ingrimm über das, was liberales Geschwätz war oder was er so schalt, die bittere Abneigung gegen falsche Humanität und Sentimentalität, der leidenschaftliche Widerwille gegen alles pflichtlose Glückverlangen lebten tief in seiner Seele und entluden sich bei Veranlassungen, welche so ungünstig wie möglich waren. Wer, der reinen Anteil an Carlyle nahm und mit ihm des fröhlichen Glaubens lebte, daß diese Welt „nicht auf Falschheit und Geschwätz, sondern auf Wahrheit und Vernunft gegründet ist, daß nichts Gutes, das von irgend einem der Geschöpfe Gottes vollbracht wurde, jemals verloren war oder sein wird“, hätte zustimmen mögen, wenn er sich verleiten ließ, für die Sache der amerikanischen Sklavenhalter einzutreten, wenn er dem Komitee präsidierte, das den Gouverneur Eyre von Jamaika und seine brutalen Grausamkeiten verteidigen sollte, wenn er noch beim Ausbruch des russisch-türkischen Kriegs von 1877 aus keinem bessern Grund für die Russen eintrat, als weil sie „das Talent des Gehorsams, des schweigenden Folgeleistens, wenn ein Befehl gegeben wurde, besitzen“, was man bei der universellen Vergötterung des Stimmzettels, der göttlichen Freiheit ꝛc. für eine sehr wertvolle und charakteristische Gabe halten müsse. Wer hätte Freude gewinnen können an der zur Manie gewordenen Lobpreisung der „Energie“, unbekümmert darum, ob dieselbe von Gerechtigkeit, von menschlichem Mitleid, von Edelsinn durchdrungen sei oder nicht. Carlyle schalt Napoleon I. einen Helden für die Viergroschengalerie und wandte sich mit Ekel von jeder Verherrlichung des Imperators ab. Und doch stießen ihn an dem französischen Kaiser jedenfalls nur die Lüge und Doppelzüngigkeit, das Phrasentum und die komödiantische Haltung ab; die brutale Niedertretung jedes menschlichen Rechts, die grausame Härte gegen besiegte Gegner, die despotischen Launen hätte er ihm leicht verziehen.

Carlyles Erfolge hatten ihren Höhepunkt mit der Herausgabe der Briefe Cromwells und der an sie geknüpften Darstellung erreicht. Ein alter Lieblingsplan von ihm, der zusammenhing mit seinen Jugendstudien, seiner Vorliebe für deutsches Wesen und deutsche Litteratur, war die Abfassung einer Biographie Friedrichs des Großen. Wenn wir bedenken, daß wir in Deutschland selbst nach hundertjähriger unablässiger Arbeit und endlosen Publikationen, nach Forschungen aller Art und vorzüglichen Einzelwerken zur Geschichte Friedrichs doch keine klassische Biographie des größten deutschen Königs besitzen, so darf es uns nicht wunder nehmen, daß Carlyle 13 Jahre seines Lebens an eine Arbeit: „Friedrich der Große"[1] („The history of Friedrich II. called Frederick the Great", London 1858—65), setzen mußte, welcher er schließlich wohl Gehalt und großes Interesse, aber nach keiner Seite hin Vollkommenheit zu geben vermochte.

Im Jahr 1858 erschienen die beiden ersten Bände des großen biographischen Werks, welches Carlyle offenbar so zu behandeln gedachte wie seine „Französische Revolution". Da ihm der Stoff unüberwindliche Schwierigkeiten für seine besondere Darstellungsweise entgegensetzte, so gestaltete sich die Ausführung zu einem verzweifelten Ringen und zuletzt zu einer Art Martyrium für den Schriftsteller. Über den Widerspruch, in den seine Auffassung der Dinge hier notwendig geriet, daß unter Friedrich Wilhelm I. dieselben Empfindungen, Bildungsbedürfnisse und Leistungen als Todverbrechen gegen die Autorität und das „unartikulierte Christentum" charakterisiert werden mußten, die zwei Jahrzehnte später unter Friedrich II. Vorzüge und Verdienste waren, vermochten ihm selbst die glänzende Beredsamkeit und die blendend-geistreiche Behandlung zahlreicher Einzelheiten nicht hinauszuhelfen. Die Spuren einer zuletzt mit Unlust vollendeten heißen Arbeit machen sich in dem großen Werk trotz aller vorzüglichen Schilderungen und pikanten Charakteristiken empfindlich geltend, einen Vergleich mit der „Französischen Revolution" und dem „Cromwell" erträgt es nicht, obwohl es gleich dem erstgenannten Hauptwerk die latent gebliebene poetische Begabung Carlyles außer Zweifel stellt.

Carlyles Lebensabend ward schwer getrübt durch den Verlust

---

[1] Deutsch von J. Neuberg und F. Althaus (Berlin 1858—69).



seiner treuen Lebensgefährtin, welche am 21. April 1866 starb, und deren belebende Teilnahme ihm ebensowenig wie ihre hingebende, zärtliche Liebe durch irgend etwas in der Welt ersetzt werden konnte. Die Ehe des Schriftstellers scheint eine von denen gewesen zu sein, welche trotz tausendfacher Erfahrungen des Gegenteils das Ideal einer wahrhaft glücklichen, durch alle Wechselfälle des Lebens von gleicher Innigkeit und Wärme durchhauchten Verbindung von Mann und Weib immer wieder lebendig erhalten. Der Tod der Mrs. Carlyle, vielleicht auch die Erschöpfung, welche sich infolge der Überarbeitung an dem Friedrichbuch einstellte, hatten einen bemerkenswerten Einfluß auf Carlyles litterarische Produktivität. Er schrieb fortan nur, wie in seiner ersten Periode, kleinere Aufsätze, von denen bei uns in Deutschland die wenigsten bekannt geworden sind. Zu diesen Aufsätzen gehören der „Prinzenraub", eine Episode aus der sächsischen Geschichte, die „Ilias americana in nuce", „Über den Niagara und nachher?", die „Erinnerungen an Sir W. Hamilton", „Die frühen Könige von Norwegen" (in „Fraser's Magazine" 1875), „Die Porträte von John Knox" und endlich (zuletzt, doch nicht das letzte) die „Erinnerungen", in denen der „Jane Welsh Carlyle" überschriebene Abschnitt der wärmste, liebenswürdigste und zugleich gehaltvollste ist.

Die hohen Ehren, welche Carlyle in seinem Alter zu teil wurden, gaben ihm Gelegenheit, seine trotzige Selbständigkeit und sein unbeirrbares Unterscheidungsvermögen zu erweisen. Die Wahl zum Lord-Rektor der Universität Edinburg im Jahr 1866 nahm er an, den preußischen Orden pour le mérite, der ihm nach Alessandro Manzonis Tod zu teil ward, hieß er freudig willkommen; dagegen wies er das ihm von Disraeli angebotene Großkreuz des Bathordens zurück, weil er das Bewußtsein hatte, daß dieser Orden von vielen Unwürdigen getragen werde, und weil eine Auszeichnung, die einst eine Ermutigung für den jüngern, strebenden Schriftsteller hätte sein können, unmöglich auch als eine Belohnung für den Meister am Abend seines Lebens gelten konnte. Daß der mannhafte alte Puritaner an den Überzeugungen seines Lebens immer fester hielt und „im Alter keine neue Weise anstimmte", braucht nicht erst hervorgehoben zu werden. Bei mehr als einer Gelegenheit fand er noch jene prophetischen Worte, die kein formuliertes Programm und doch einen gewaltigen Wahrheitskern enthielten. Der Abschied, den er schriftlich,

und nachdem er es abgelehnt, eine Abschiedsrede zu halten, an die Studenten von Edinburg richtete, kann als das Schlußwort seines Lebens und Wirkens gelten und rückt jedem denkenden Leser das Bild des einziges Mannes vor die Seele, welcher das irdische Treiben als ein leeres Chaos betrachtete, in dem „das Äußerste, was einer thun könne, sei, wie ein Mann zu schwimmen und seinen Mund zu halten". Ein solcher Mann konnte ohne Überhebung und Heuchelei der studierenden Jugend zurufen: „Ermahnen Sie sie [die Studenten], den guten Kampf zu kämpfen und sich in dem bevorstehenden Krieg, zu dem sie gleichsam ausgehoben und geweiht worden sind, als Männer zu erweisen. Sagen Sie ihnen, sie müßten die ewigen Orakel befragen (die noch nicht verstummt sind und auch noch nicht verstummen werden, wenn man sie nur würdig zu Rate zieht), das zeitliche Lärmen dagegen und Drohen und Rasen verhältnismäßig ganz beiseite lassen. Mögen sie Weisheit lieben, wie Weisheit, wenn sie ihre Schätze hergeben soll, geliebt werden will: mit frommem, tapferm, demütigem Sinn, inniger als das Leben selbst oder Preise dieses Lebens, von ganzem Herzen und mit ganzer Seele." Im ethischen Pathos wie in der feuerheißen Leidenschaft der Empfindung, in der Skepsis gegenüber der Alltagsmeinung und in der äußersten Feinfühligkeit für alle tiefern, wahrhaften und nicht bloß erträumten Bedürfnisse der Zeit, in der bis zum Herben und bis zum Pessimismus gehenden Wahrheit der eignen Überzeugung leuchtete Carlyle dem jungen England, dessen Schriftsteller beinahe alle von ihm lernten, in seiner Weise voran. Die tausendfältige Wirkung, welche von ihm für die ganze moderne Litteratur Englands ausging und in mehr künstlerisch angelegten Poetennaturen Gestalt gewann, ist (den Unterschied der Zeiten und Menschen wohl in Anschlag gebracht) am ehesten der Wirkung zu vergleichen, die seiner Zeit Herder auf die deutsche Dichtnng der Sturm- und Drangperiode gewonnen hatte.

Hundertzweiundachtzigstes Kapitel.

Das junge England.

Die Lebenseindrücke und Zeitstimmungen, welche in Carlyles historisch-poetisch-prophetischen Büchern in so wunderlicher Gestalt zu Tage traten, fingen seit dem Eingang der dreißiger Jahre an, auch die belletristische Produktion Englands zu beherrschen, welche, mit einem ungeheuern Publikum hinter sich, hier niemals stockte, und deren Recht auch von der schärfsten Kritik niemals in Frage gestellt ward. Die sichern Überzeugungen, welche aus der Lebensanschauung Walter Scotts und überhaupt der Dichter der vergangenen Generation gesprochen hatten, verflüchtigten sich mehr und mehr. Die Skepsis, welche alles Bestehende der Kritik unterwarf, die philosophisch-radikalen oder poetisch-traumhaften Hoffnungen auf eine neue Welt und Menschheit, der ungeheure Umschwung der Lebens- und Besitzverhältnisse begannen sich in der poetischen Litteratur zu spiegeln, und selbst die unmittelbaren Parteikämpfe des Tags wurden zu Gegenständen der poetischen Darstellung erhoben, weil diese Darstellung sich wiederum im Interesse der politischen Parteien verwenden ließ. Dabei war es bemerkenswert, daß wenige der hervorragenden Schriftsteller, welche die neuen Wege beschritten und den politischen Zeitstimmungen einen großen Wert beilegten, feste Parteipolitiker im altenglischen Sinn waren. Der heftige Andrang neuer Ideen und Empfindungen ließ ihnen meist erst im Verlauf ihrer Entwickelung Zeit, sich eine bestimmte Anschauung zu bilden, und die allmählichen Übergänge zu ihren letzten Überzeugungen gaben ihnen ebensoviel Anlaß zu mehr oder weniger geistvollen Rechtfertigungen ihrer wechselnden Auffassung der Dinge. Im entschiedenen Gegensatz zu der vorangegangenen Periode der englischen Litteratur hielten die besten Vertreter der

neubeginnenden Periode nur an ihrer gemeinsamen Abneigung gegen das prosaische Nützlichkeitssystem fest, welches durch Jeremy Bentham (1748—1832) mit einer das Leben vernichtenden und verödenden Einseitigkeit ausgebildet worden war und gerade in England eine ungeheure Anhängerschaft gefunden hatte. In der bewußten und unbewußten Opposition gegen den Utilitarismus trafen so grundverschiedene Naturen wie Carlyle und Disraeli, Bulwer und Dickens, Jerrold und Kingsley zusammen und lag auch das beste Lebensrecht der Autoren, welche von dem spätern künstlerischen Realismus als zu phantastisch verurteilt wurden.

Seit 1830 tritt überall in der Litteratur ein „junges England" in die Schranken, welches sich allerdings nicht, wie in Deutschland, als eine geschlossene litterarische Koterie darstellt, aber sonst manchen verwandten Zug zeigt. Die echt englischen aristokratischen Neigungen verleugnen sich dabei mitten im Liebäugeln mit dem demokratischen Zeitgeist nicht, und wenigstens die frühsten hervorragenden Schriftsteller, welche dem jungen England angehören, zeigen ein eigentümliches Schillern der Ideen und Empfindungen, welches den augenblicklichen Reiz der Werke Bulwers und Disraelis erhöhte, aber eine dauernde Wirkung derselben trotz aller ihrer Vorzüge in Frage stellt.

Edward George Bulwer, nachmals Earl von Bulwer und Lord Lytton, war im Mai 1805 zu Haydon Hall in Norfolk geboren, erhielt in reichem Haus eine Privaterziehung, an der seine Mutter besondern Anteil gehabt zu haben scheint, besuchte die Universität Cambridge, wo er als angehender Poet den Kanzlerpreis gewann, trat auch mit poetischen Erzählungen und lyrischen Gedichten, welche direkte Nachahmungen Byrons waren und als solche unter den Verhältnissen jener Tage wenig beachtet wurden, in frühster Jugend hervor. 22 Jahre alt, schloß er eine Ehe mit der Enkelin des Lords Massey, Rosina Wheeler; der romantische Schritt fiel so unglücklich als nur immer möglich aus. Schon nach wenigen Jahren trennten sich die Gatten. Bulwer hatte inzwischen durch die Herausgabe seines Romans „Pelham" großen Ruf gewonnen und ward in den ersten dreißiger Jahren der Modeschriftsteller der vornehmen und hochgebildeten Welt nicht nur in England. Nach größern Reisen trat der junge Gentleman zuerst für den verrotteten Burgflecken St. Yves,

dann für Lincoln ins Unterhaus, half die Reformen der dreißiger Jahre mit Eifer fördern und sah sich bei der Thronbesteigung der Königin Viktoria zum Baronet erhoben. Im Jahr 1843 erbte er den schönen Landsitz Knebworth, auf dem eine große Zahl seiner folgenden Schriften entstand. Nach 1852 trat er aufs neue ins Parlament, war aber inzwischen von den Whigs zur Torypartei übergegangen, ein Wechsel, der um so leichter stattfinden konnte, als sich die alten Parteiunterschiede völlig zu verwischen begannen, beide Parteien einen gewissen Demokratismus entfalteten und unter den völlig veränderten Verhältnissen einen leidenschaftlichen Eifer zeigten, die untern Klassen für sich zu gewinnen. Die Politik hinderte die Fortsetzung seiner litterarischen Thätigkeit nicht, und nachdem Ausgang der vierziger Jahre eine Anzahl seiner Schriften mit größerer Kälte aufgenommen worden waren, errang Bulwer seit 1850 durch die Veröffentlichung des Memoirenromans „Die Caxtons" wahre Triumphe. Die Universität Oxford verlieh dem gefeierten Schriftsteller 1852 die Doktorwürde, auf seine Anregung ward 1851 die „Gilde der Litteratur und Kunst" gegründet und der Versuch gemacht, ein Shakespeare-Asyl, eine Heimstätte für alternde Schriftsteller und Künstler, zu begründen. Im Jahr 1858 trat Bulwer in das Kabinett Derby ein und übernahm das Ministerium für die Kolonien; 1866 ward er als Lord Bulwer und Lytton Mitglied des Oberhauses und setzte auch jetzt seine litterarische Thätigkeit auf den verschiedensten Gebieten fort. Der Tod nahm ihm buchstäblich die Feder aus der Hand, noch auf dem letzten Krankenlager las er die Korrekturen eines Romans, und aus seinem Nachlaß erschien ein vollständiges Werk: „Die Pariser", und ein Romanbruchstück: „Pausanias, der Sparter". Bulwer starb am 18. Januar 1873 zu Torquay und ward in feierlichster Weise in der Westminsterabtei bestattet.

Die Schriften Bulwers wurden unmittelbar nach seinem Tod als „Werke" („Works. Knebworth-Edition", London 1873; andre Ausgabe von Charles Kent, ebendas. 1874) vereinigt; die Romane, Dramen und Gedichte waren schon zuvor in vielen weitverbreiteten Sammlungen herausgegeben, die meisten dieser Dichtungen, namentlich die Romane, in alle europäischen Kultursprachen übertragen worden. Von den frühsten Jugendwerken abgesehen, welche, wie „Ismael" („Ismael, an

oriental tale", London 1820) und „O'Neil, der Rebell"[1] (ebendas. 1827) oder wie die „Wilden Blumen" („Weeds and wild flowers", ebendas. 1826) und der Roman „Falkland" (ebendas. 1827), durchaus unter dem Einfluß Byrons und in gewissem Sinn Shelleys standen, hat Bulwer sehr früh poetische Selbständigkeit gewonnen und zwar eine Neigung zum poetischen und litterarischen Eklektizismus, der überall her entlehnt und überall anknüpft, nie völlig verleugnet, aber seine Besonderheit mit dem Entlehnten und Nachempfundenen hat er so zu verknüpfen gewußt, daß eine neue Wirkung entstand. Daneben walteten in Bulwer Elemente, die dem Tag und der Zeit unmittelbar entstammten und die Anziehungskraft seiner Schriften ebenso verstärkten wie die geistreich-willkürliche Subjektivität, welche den Idealen der Gärungsperiode nach 1830 so voll entsprach. Die Gesamterscheinung Bulwers zeigt eine starke Einwirkung deutscher Bildung und Anschauung auf den englischen Schriftsteller. Wenn derselbe seinen „Ernst Maltravers" dem großen deutschen Volk, dem „Volk von Philosophen und Kritikern" widmete, so war dies nicht ironisch gemeint. Bulwer hatte nicht nur Anregungen aus Schiller und Goethe, aus Jean Paul und den Romantikern empfangen, sondern fühlte sich zu der grüblerisch-geistreichen, unruhig reflektierenden und ungesund empfindenden Richtung, welche mit dem jungen Deutschland zur Geltung kam, besonders hingezogen. Anderseits hat ja Bulwer die stärksten Einwirkungen auf die jungdeutsche Schule unsrer Litteratur gehabt; in Erkenntnis davon nahm Gutzkow, als er seine „Zeitgenossen" schrieb, den Namen des englischen Romandichters an. Die Grundempfindung Bulwers nähert sich bereits stark dem Pessimismus, seine Kenntnis der großen Welt, der Gesellschaft, hat ihm früh Geringschätzung der bewunderten Günstlinge des Glücks eingeflößt, während es ihm doch versagt ist, sich in einer andern schlichtern Welt wohl zu fühlen. So entstehen die Neigung zur Blasiertheit, zur Überschätzung der Zufälligkeit, zur skeptischen Betrachtung, die eigenartige Mischung von hochsinnigem Idealismus und einer unverkennbaren Lust am Niedrigen und Häßlichen, die wir in seinen gesellschaftlichen wie in seinen historischen Ro-

[1] Deutsche Übertragungen der Romane Bulwers von Nik. Bärmann u. a. (Zwickau und Leipzig 1836—51); von G. Pfizer, Notter, G. Kolb u. a. (Gesamtausgabe, Stuttgart 1862—74).

manen, in seinen Dramen und Gedichten wahrnehmen. Mit der ungesunden Gärung der dreißiger und vierziger Jahre verschwand die stärkste Wirkung derselben, die Überwürzung fast sämtlicher Erfindungen mit paradoxen Gedanken und psychologischen Erörterungen beeinträchtigte den Geschmack daran. Die Situationsphantasie Bulwers, die jederzeit stärker war als seine eigne Gestaltungskraft, ward durch ein sehr ausgebreitetes Wissen genährt; gleichwohl bringt sie selten so reiche und deutliche Eindrücke hervor wie die Phantasie Scotts einerseits oder Byrons anderseits.

Das erste erfolgreiche Werk Bulwers: „Pelham, oder die Erlebnisse eines Weltmanns" („Pelham, or the adventures of a gentleman", London 1828), war in gewisser Weise charakteristisch für alle nachfolgenden Bücher. Die satirische Wiedergabe der Erscheinungen des „high life" zeigt hier verhältnismäßig noch viel Reiz und Frische, die Erfindung wenig Abenteuerliches, die eigentümlich sentenziöse und elegante Darstellungsweise des Autors wirkt noch mit ihrer verhältnismäßigen Neuheit und ihrem Gegensatz zur Schule Scotts oder der moralisierenden Erzähler. Verwandt mit „Pelham" zeigten sich von den spätern Romanen: „Devereux" (London 1829) und der mehr als in einem Betracht unter den Einwirkungen des Goetheschen „Wilhelm Meister" entstandene „Ernst Maltravers" (ebendas. 1837). Wenn Bulwer im „Devereux" schon versucht hatte, einen Betrüger interessant zu machen, so ging er in „Eugen Aram" (London 1830) noch einen guten Schritt weiter. Ein englischer Kriminalfall aus dem 18. Jahrhundert, die Büchermanie eines Schulmeisters, die denselben zum Raubmord verleitete, ward in der Weise umgestaltet, daß Bulwer das Problem setzte, ob und wie in derselben Seele höchster Edelsinn, ein Gefühl für das Erhabene, fleckenlose persönliche Reinheit und die Erinnerung an ein Verbrechen bei einander wohnen könnten. Die Gewalt, welche damit den wirklichen Thatsachen angethan ward, hätte nichts besagen wollen, wenn nicht die ganze Charakteristik des gelehrten Idealisten, der zugleich ein Raubmörder und der Genosse eines gemeinen Verbrechers ist, eine Unmöglichkeit in sich schlösse. War „Eugen Aram" dabei durch formelle Vorzüge, edles Gleichmaß der Durchführung und besondern Glanz des Stils ausgezeichnet, so wirkten diese Vorzüge in den Romanen: „Paul Clifford" (London 1830), „Nacht und

Morgen" („Night and morning", ebendas. 1841), „Lukretia, oder die Kinder der Nacht" („Lucretia, or the children of night", ebendas. 1846) nicht mit gleicher Stärke. Die Neigung zu wunderlichen und dunkeln Problemen blieb aber auch in ihnen vorhanden, der Autor stellte in „Clifford" einen Straßenräuber, in „Nacht und Morgen" einen Falschmünzer, in „Lukretia" Giftmischer zwar nicht panegyristisch, aber doch in einer besondern Weise beschönigend dar.

Neben den Romanen aus der Gesellschaft, denen Bulwer übrigens gleichfalls nach Scotts Vorgang im „Guy Mannering" und im „Altertümler" die Färbung eines bestimmten Zeithintergrunds zu geben wünschte, gingen historische Romane. Gleich der erste derselben: „Die letzten Tage von Pompeji" („The last days of Pompeji", London 1834), erwies die großen Vorzüge und die besondern Mängel der Bulwerschen Stoffwahl und Gestaltung. Die Sittenschilderung in den „Letzten Tagen von Pompeji" entbehrt der kräftigen Farben nicht, hinterläßt aber keine deutlichen Bilder, die Schicksale des Helden und der Heldin fesseln weit weniger als die Episoden, eine gewisse vornehme oder vielmehr vornehm sein sollende Kühle, die über dem Ganzen liegt, schwächt den Eindruck. Stärker, lebendiger und die Phantasie des Lesers gewaltsamer an seine Phantasie bannend erscheint Bulwer im historischen Roman „Rienzi, der letzte der Tribunen" („Rienzi, the last of the tribunes", London 1835), in welchem zwar auch die Gestalten des Fra Morialo, des Stefano Colonna, des Demagogen Cecco del Vecchia und andre die Gestalt des Helden und seines Freundes Adriano Colonna überragen, in welchem aber die beinahe traumhafte Phantastik des historischen Vorgangs, die theatralische Inszenierung desselben, die jähen Glückswechsel und die dunkle Vergangenheit vieler der mithandelnden Personen den Neigungen des Autors außerordentlich verwandt waren. Nicht minder heimisch zeigte er sich auf dem Gebiet der vaterländischen Vergangenheit in den Romanen: „Der letzte der Barone" („The last of the barons", London 1843), eine bedeutende Darstellung aus den Zeiten der Rosenkriege, und „Harold, der letzte Sachsenkönig" („Harold, the last of the Saxon kings", ebendas. 1845), in welch letzterm Werk allerdings die historischen Elemente allzusehr den Sieg über die eigentlich poetischen davontrugen. Viel unbedeutender als die genannten Werke waren einige Er-

zählungen mit historischem Hintergrund, wie „Leila, oder die Belagerung von Granada“ („Leila, or the siege of Granada“, 1838) und „Calderon, der Höfling“ („Calderon, the courtier“, 1839).

Die Wiederaufnahme von Bulwers Romandichtung, nachdem er längere Zeit auf andern Gebieten thätig gewesen war, bezeichnete die Veröffentlichung der Erzählung „Die Caxtons“ (London 1850 und 1853), in welcher sich Bulwer, soviel seine ausgeprägte Eigenart dies zuließ, der Darstellungsweise Dickens' näherte. Auf alle Fälle barg er in diesem Familienroman noch größere Einfachheit, als er sie seither bethätigt. „Die Caxtons“ mit ihren Fortsetzungen blieben die beste Gabe seiner zweiten Periode, welcher außerdem die Romane: „Was wird er damit thun?“ („What will he do with it?“, London 1857), „Eine seltsame Geschichte“ („A strange story“, ebendas. 1862), „Kenelm Chillingly“ (ebendas. 1873) und „Die Pariser“ („The Parisians“, ebendas. 1874) angehören. Die Einwirkung der Bulwerschen Erzählungsweise auf jüngere Autoren konnte keine besonders erfreuliche sein, die blasierte Auffassung des Lebens und der Menschen, das psychologische Raffinement, die Hinneigung waren leichter auf andre zu übertragen als die glänzende Phantasie, die seine Beobachtungsgabe und der fortreißende Fluß der Darstellung.

Bulwers Gedichte sind von sehr verschiedenem Werte. Die unerfreulichste Produktion in gebundener Rede war wohl sein Epos „König Arthur“ („King Arthur“, London 1848), in welchem er sich eine künstliche und höchst willkürliche Mythologie schuf und in einer Weise an die erzählenden Dichtungen im Stil des 18. Jahrhunderts und namentlich Popes wieder anknüpfte, die als ein vollständiger Anachronismus gelten muß. Höher standen das Gedicht „Milton“ (London 1831), die reizenden „Milesischen Märchen“ („The lost tales of Miletus“, ebendas. 1866), ferner die satirischen Dichtungen, unter denen „Die siamesischen Zwillinge“ („The Siamese twins“, ebendas. 1831) und die zuerst anonym erschienene: „Der neue Timon“ („The new Timon, a romance of London“, ebendas. 1846) die bedeutendsten sind. Gesammelt wurden Bulwers sämtliche Gedichte mit seinen dramatischen Versuchen in den „Poetischen und dramatischen Werken“ („Poetical and dramatic works“, London 1852). Die Dramen begannen (von einer

unerquicklichen Dramatisierung des „Eugen Aram“ abgesehen) mit dem Schauspiel „Die Herzogin von La Vallière“[1] („The duchesse of la Vallière“); es folgten: „Geliebte und Braut“[1] („Love and bride“), „Richelieu“, „Der Seekapitän“ („The sea-captain“), „Geld“ („Money“), ein Lustspiel, welches ziemlichen Erfolg hatte, „Besser als unser Schein“ („Not so bad as we seem“), „Walpole, oder jeder hat seinen Preis“ („Walpole, or every man has his price“), sämtlich zu den bessern Versuchen gehörig, die englische Dichtung auf der Bühne wiederum heimisch zu machen, aber keins von solcher Kraft und Lebensfülle, daß der Versuch als gelungen erachtet werden dürfte.

An der Spitze des auch dem Namen nach „jungen England“, welches allerdings mehr politische als litterarische Bedeutung suchte, aber in mehr als einem Autor poetische Sprecher fand, stand ein Talent von noch weit stärkerer Willkür, noch weit problematischerm Idealismus als Bulwer-Lyttons Willkür und Scheinidealismus. Die lange litterarische Laufbahn jenes Schriftstellers ist schließlich von dem Glanz seiner politischen Größe erhellt worden, sie würde im Guten und Bösen das Interesse des ernsten Litteraturfreunds auch ohne diesen Glanz erregen müssen. Benjamin Disraeli, zuletzt Earl of Beaconsfield, war als der Abkömmling einer spanischen Israelitenfamilie, die sich zuerst in Venedig und schließlich in England niedergelassen hatte, und als Sohn des Schriftstellers Isaak Disraeli am 21. Dezember 1804 zu London geboren. Von Haus aus wohlhabend, schon als Knabe durch ungewöhnliche Befähigung auffallend, schien Disraeli eine glückliche Zukunft vor sich zu haben, deren Hindernis seine jüdische Abstammung, seine Religion, werden konnte. Auf Anregung des Dichters Samuel Rogers ward Benjamin am 31. Juli 1817 getauft, womit ihm der Weg zu gewissen Studien und zur vornehmen Gesellschaft Londons eröffnet wurde. In der Seele des jungen Poeten lebte ein leidenschaftlicher Ehrgeiz echt englischer Art, nicht bloß litterarischen Ruhm, sondern auch Reichtum und Macht, politische Machtübung erstrebte er. Zunächst trat er in sehr jugendlichem Alter mit den Romanen: „Vivian Grey“, „Der junge Herzog“ und „Contarini Fleming“ als Schriftsteller auf, und es gelang ihm, wenn nicht volle An-

[1] Deutsch von Czarnowski (Aachen 1837 und 1838).

erkennung zu erringen, so doch Aufsehen zu machen. Im Anschluß an den Radikalreformer Hume betrieb er seine Wahl ins Parlament, fand indes Zeit zu großen Reisen nach dem europäischen Kontinent und dem Orient, ehe er (immer noch in jugendlichem Alter) 1837 einen Sitz im Unterhaus erlangte. Seine erste Rede im Parlament ward mit Hohngelächter aufgenommen, und Disraeli schleuderte, nachdem er lange seine Ruhe bewahrt, den Lachern, die ihm die ruhige Darlegung abschnitten, zuletzt die Worte zu: „Ich bin durchaus nicht überrascht über den Empfang, der mir zu teil geworden. Ich habe manche Dinge verschiedene Male angefangen und habe oft zuletzt Erfolg gehabt. Ich werde mich jetzt hinsetzen, aber die Zeit wird kommen, wo Sie auf mich hören werden." Diese drohende Ansprache sollte sich in besonderer Weise bewahrheiten. Zunächst aber blieb der erfolgdurstige Disraeli auf seine litterarischen und gesellschaftlichen Erfolge beschränkt. Zu den letztern durfte er auch die Heirat mit Mary Anne Evans, der Witwe von Wyndham Lewis, rechnen, die ihm ein das seinige weit überragendes Vermögen zubrachte. Disraeli hatte sich schon seit seiner erfolgreichen Wahl der Torypartei angeschlossen, er zeigte eine eigentümliche Auffassung der Parteiaufgaben und forderte von den Konservativen gewisse Konzessionen an die demokratische Zeitströmung. Vor allem arbeiteten er und seine Freunde auf eine Stärkung der englischen Königsmacht hin und schlossen sich dadurch Ideen an, die schon Bolingbroke vor einem Jahrhundert gehegt und ausgesprochen hatte. In den vierziger Jahren hatte sich Disraelis politische Geltung schon gewaltig gesteigert, bald kam die Zeit, in welcher sich die der Torypartei angehörigen stolzen Peers von England der Führung des geistvollen Mannes anvertrauen mußten. Schon 1852 trat er mit Derby in das Kabinett und fungierte als Kanzler der Schatzkammer. Er ward, als das Toryministerium wieder einer Whigregierung das Feld räumte, mehr und mehr das Haupt seiner Partei im Unterhaus und nach Derbys Rücktritt auch der Kandidat für die Präsidentschaft im Kabinett. Im Jahr 1868 endlich bildete er zum erstenmal als erster Lord des Schatzes ein auf seinen Namen getauftes Ministerium, 1874 trat er für längere Zeit an die Spitze der englischen Regierung und vertauschte nun auch seinen Mr. Disraeli mit dem Titel eines Grafen Beaconsfield, den er früher abgelehnt oder vielmehr auf seine Gemahlin

hatte übertragen lassen. In den sechs Jahren, welche er regierte, veranlaßte er die Königin zur Annahme des Titels als Kaiserin von Indien, erwarb Cypern für England, hinderte durch sein Auftreten die Ausführung des die Türkei vernichtenden Friedens von San Stefano, hielt es überhaupt als Grundsatz seiner Politik fest, daß der Name und der Ruhm Englands nirgends geschädigt und seine politische Geltung nicht weiter herabgemindert werden dürften. Im Frühling 1880 brachten die Wahlen eine liberale Mehrheit ins Unterhaus, Beaconsfield mußte seinem Gegner Gladstone das englische Staatsruder überlassen. Er griff in der gezwungenen Muße wiederum zur Feder und schrieb einen letzten größern Roman: „Endymion", ein Seitenstück zu seinem „Lothar". Schon am 19. April 1881 starb er und ward nach seiner testamentarischen Bestimmung auf dem Landsitz Hughenden an der Seite seiner Gattin bestattet.

An der litterarischen Eigentümlichkeit des Romandichters Disraeli hatten Abstammung und Lebensrichtung einen noch stärkern Anteil, als dies bei den meisten Poeten ohnehin der Fall ist. Die entschiedene Verehrung, welche er dem Orient und der semitischen Rasse zollt, wie die Rolle, welche er der Phantasie zuweist, entsprechen seinen persönlichsten Anlagen und Empfindungen. „In der hohen Würdigung einer praktisch wirkenden Phantasie liegt die berechtigte Originalität Disraelis. Es ist etwas Wahres, sogar etwas Tiefes in dieser Betrachtungsweise der Phantasie als politischer Triebfeder; sie entsprang der eigentümlich phantasiereichen Organisation des Mannes, und diese Betrachtungsweise ist in dem Grade das Zentrale bei ihm, daß der, welcher diesen Sinn Disraelis für die Rolle der Phantasie in der Politik recht verstanden hat und ebenso seine entsprechende Fähigkeit, die Phantasie politisch zu verwenden, den Schlüssel zu seinem Geistesleben als Dichter und Staatsmann hat." (Brandes, „Die Jugend Benjamin Disraelis", in „Deutsche Rundschau", Bd. 18, S. 297.) Die Glut seiner Phantasie paart sich dabei mit einer scharfen, ja gelegentlich eiskalten Verständigkeit, die Ideale, welche sich Disraelis Helden setzen, liegen im Bereich der Erdengüter, Geld, Macht, Glanz des Namens schweben ihnen in schimmernden Bildern vor Augen; für die Wege, die dazu führen können, entwickeln sie einen wundersamen Instinkt, sie leisten energischen Verzicht auf Genüsse und Seelenerquickungen, die sie auf diesen Wegen aufhalten könnten, sie

wissen genau, daß eine einzige ungedämmte Wallung des Herzens, ein einziger falscher Schritt sie ihrer Zukunft berauben kann. Und mit Vivian Grey, dem Helden des ältesten Disraelischen Romans, denken sie alle, daß „alles möglich sei. Ganz gewiß sah man häufig genug Leute scheitern, und sicherlich wurde, alles in allem genommen, sehr wenig von den meisten ausgerichtet; all dieses Scheitern und all dieses Mißlingen ließ sich indessen ebenso sicher auf einen Mangel an physischem und moralischem Mut zurückführen. Nun war Vivian Grey längst zu dem angenehmen Schluß gekommen, es sei unmöglich, daß seine Bahn anders als im allerhöchsten Grad glänzend ausfallen könne." Und anderseits wissen alle diese Helden und Heldinnen das Glück im gegebenen Augenblick nicht bloß beim Mantelsaum, sondern beim Schopf zu fassen, das Verhalten der Heldin in Disraelis letztem Roman: „Endymion", im Moment der unverhofften Werbung des Lord um sie ist im höchsten Maß charakteristisch für die Empfindungen und Fähigkeiten, die Disraeli seinen Idealgestalten leiht.

Die ersten Romane: „Vivian Grey" (London 1825), „Der junge Herzog" („The young duke", ebendas. 1829) und „Contarini Fleming" (ebendas. 1832), ließen Disraelis eigentliche poetische Begabung so zweifelhaft erscheinen, wie man um jene Zeit seine politische Begabung fand. Denn die Schreibweise dieser Bücher war in ungewöhnlichem Grad affektiert und die in ihnen lebende Empfindung abstoßend, das stärkste Interesse lag in jenen Anspielungen auf Vorgänge und Persönlichkeiten des Tags, welche sich Disraeli nie versagen konnte, und welche in ihrer nüchternen Absichtlichkeit mit der Phantasie, ja Phantastik, in der sich der Schriftsteller sonst gefällt, peinlich kontrastieren. Die Anschauung, welche uns aus diesen Büchern entgegentritt, ist ein seltsames Gemisch von radikalen Neigungen und konservativen Tendenzen, sie entspricht durchaus einer unruhig tastenden, nach dem Neuen begehrlichen und das Neue oft im Ältesten erkennenden Stimmung des Publikums. Seine stärksten Mittel verwendete Disraeli in der phantastischen Legende „David Alroy" („The wondrous tale of Alroy", London 1833), einem Gedicht in Prosa, welches wie ein Nachklang zu Southeys großen orientalischen Erzählungen wirkte. David Alroy ist der „Fürst der Gefangenschaft", ein Prinz aus dem Stamm Davids, der unter der Herrschaft des Kalifen die unter-

worfenen Juden als Vasall regiert, sich zu einem Freiheitskampf erhebt und in der That die nächsten Gegner besiegt und das Zepter Salomos erringt. Aber er kann sich nicht mehr mit dem Ziel der Makkabäer, mit einem befreiten Palästina, begnügen, er erobert Vorderasien und wird durch dieselben Mächte des jüdisch-religiösen Fanatismus, welche er ursprünglich für sich aufgerufen, als Abtrünniger gestürzt. Die Bewunderung für seine jüdischen Vorfahren, als der vermeintlich stärksten und aller Welt überlegenen Rasse, mischt sich in der phantastischen Dichtung mit den Raffinements des vornehm blasierten Mannes, dessen Phantasie gern in Luxusvorstellungen schwelgt. Die Farbengebung in der Legende ist überreich und überprächtig, der Stil schwülstig, ja stellenweise beleidigend geschmacklos.

Einen unzweifelhaften Fortschritt bekundete Disraeli in dem Roman „Venetia“ (London 1837), welcher der Verherrlichung seiner ursprünglichen Vorbilder Byron und Shelley galt und sich zu einem Panegyrikus auf die neue Generation, die Byron und Shelley gerecht zu werden und ihr Wesen nachzuempfinden vermag, gestaltet. Venetia, die Heldin des Romans, die Tochter Marmion Herberts (Shelleys), ist Plantagenet Cadurcis' (Byrons) Braut, stößt ihren Jugendgespielen von sich, als dieser ihren Vater, für den sie in der Entfernung und Trennung schwärmen gelernt hat, mit den landläufigen Vorurteilen lästert, und treibt ihn damit in das Verständnis Marmion Herberts hinein. Cadurcis wird der begeisterte Schüler und Verkünder der Maximen Herberts, und diese sind mit einigen Zusätzen schillernder Disraelischer Dialektik die Maximen Shelleys. Unter den Büchern des Schriftstellers ist dies immerhin eins der besten.

Die vierziger Jahre wurden die Zeit der großen Produktionen Disraelis. Rasch nacheinander traten die Romane: „Coningsby“ („Coningsby, or the new generation“, London 1844), „Sybille“ („Sybil, or the two nations“, ebendas. 1845) und „Tancred, oder ein neuer Kreuzzug“ („Tancred, or the new crusade“, ebendas. 1847) hervor. Das bedeutendste dieser Bücher scheint uns „Coningsby“ mit der charakteristischen Gestalt der Heldin Sidonia, welche die Vertretung des Glaubens an Macht und Kraft des Individuums und nur an diese gegenüber dem schwankenden Coningsby übernimmt, der sich gelegentlich noch der öffentlichen Meinung und der Masse unterthan fühlt. Energisch predigt Disraeli in diesen Romanen das

Evangelium Jungenglands, die Rückkehr zu gewissen patriarchalischen Zuständen, ein starkes Königtum mit einer starken Aristokratie zur Seite, welche die Fürsorge für die Massen übernehmen und die unersättlichen mittlern Schichten der Gesellschaft, welche dem Whiggismus und falscher Demokratie huldigen, in ihr Nichts zurückschleudern. Die Anschauungen, welche Disraeli inzwischen gewonnen hatte und die er seiner Partei unablässig einprägte, ohne sie augenblicklich bekehren zu können, waren nicht die der alten Tories; aber der Autor suchte sie mit den letztern zu verbinden. Poetisch wenig bedeutend, im Stil etwas geschmackvoller als die seither veröffentlichten Werke Disraelis, blieben die drei Romane doch mehr Zeugnisse für die Gärung der Geister in den vierziger Jahren, für den Drang, Unvereinbares zu vereinbaren, und für die ungeduldige Erwartung einer bessern Zukunft als Kunstwerke, in denen die Freude an Erscheinungen und menschlichen Zuständen Gestalt gewinnt.

Die beiden durch weite Zwischenräume getrennten Spätlingsromane Disraelis: „Lothar" („Lothair", London 1870) und „Endymion" (ebendas. 1880), waren wiederum Gesellschaftsromane im besondern Sinn Disraelis. Der einzige Idealismus ihrer Helden ist die Erlangung und Behauptung der politischen Macht; das Leben scheint nur lebenswert, wenn es gelingt, diese zu erwerben, der Gebrauch, der von ihr gemacht werden soll, beinahe schon gleichgültig. An die Stelle der phantastischen frühern Erfindungen treten jetzt direkte Kopien bekannter Schicksale englischer Politiker und Parlamentarierfamilien. „Da wir Menschen des Handelns sind und die Aktion unendlich über der Poesie steht (ein Satz, den so abstrakt hingestellt kaum jemand bestreiten möchte), so wird der eigentliche schöpferische Mensch viel eher danach verlangen, Alexander als Homer, Napoleon als Shakespeare zu sein." In diesem Sinn will Disraeli uns die Helden begreiflich machen, deren einziges Ziel ist, ins Parlament und ins Kabinett zu kommen. Die Voraussetzungen im „Lothar" und „Endymion" sind unglaublich dürftige, die Weltweite des englischen Reichs schrumpft zu der armseligen Frage zusammen, wie man sein „Glück" machen müsse, um einen Anteil an der Regierung der halben Erde zu bekommen. Die Abfindung mit den Vorurteilen der tonangebenden Gesellschaft, die Erwerbung weiblichen Patronats, der Gewinn eines Vermögens, das den Wettbewerb mit den gebornen Gesetzgebern und

Regierern der englischen Nation erst verstattet, bilden die Handlung eines Romans wie „Endymion“, in welchem Disraeli (damals schon längst der gewaltige Lord Beaconsfield) den geistigen Gewinn seines Lebens zusammenfaßt. Bei gewissen Episoden, z. B. der Unterredung Endymions mit seinem Schneider, kann man sich des Verdachts nicht entschlagen, daß ein leises Lächeln des Spottes, versteckter bitterer Ironie diese Darstellungen der Welterfahrung begleitet habe. Und doch spricht wiederum die tiefste Überzeugung, daß jeder sein Geschick verfehlt hat, der nicht auf die Höhe eines Staatssekretärs gelangt ist, das unverhohlenste Mitleid mit den Armen, die aus der politischen Gesellschaft in ein dunkles Privatdasein geschleudert werden (wie Endymions Eltern), aus der Dichtung, so daß dieselbe außerhalb Englands in gewissen Punkten schlechthin für unverständlich erklärt werden durfte.

Die Unsicherheit, welche in die englische Lebensanschauung (einst so fest und bis zum Hochmut sicher) gekommen war, spiegelte sich in charakteristischer Weise auch in den Romanen eines Tory der strengsten Richtung, des Rechtsgelehrten Samuel Warren. Geboren am 23. Mai 1807 zu Racre in Wales, studierte Warren in Edinburg die Rechte und ließ sich in London als Anwalt nieder, lebte aber in den dreißiger und vierziger Jahren fast ausschließlich der Litteratur. Nach verschiedenen Auszeichnungen und Beförderungen in seinem eignen Beruf trat er 1856 auch in das Parlament ein, leistete aber bereits 1859, als er zum Richter des besondern Gerichtshofs ernannt ward, der für alle auf Irrsinn bezüglichen Fälle errichtet ist, auf seinen Sitz im Unterhaus Verzicht und starb, nachdem er in den letzten Jahren litterarisch wenig mehr thätig gewesen, im Juli 1877 zu London. Die Werke, durch welche Warren seinen litterarischen Ruf erworben, waren die „Blätter aus dem Tagebuch eines Arztes“ („Passage from the diary of a late physician“, London 1832) und der Roman „Zehntausend jährlich!“ („Ten thousand a year!“, ebendas. 1842). Beide in gewissem Sinn Vorläufer des spätern naturalistischen Romans, der alle Prosaelemente, sofern sie nur der Wirklichkeit entsprechen, in die Darstellung hereinzieht, Fachspezialitäten, die sonst in wissenschaftlichen Abhandlungen Platz gefunden hatten, als Hebel der Handlung benutzt, beide aber auch wichtig wegen der zu Grunde liegenden Anschauung. Der Romanschriftsteller lebt noch

des Glaubens, daß die alte gesellschaftliche Ordnung in England, nach welcher es nur die eine Lebensaufgabe gibt, sich in die Reihen der obern Zehntausend zu drängen, voll zu Recht besteht; noch fällt ihm die englische soziale Überlieferung mit der sittlichen Weltordnung zusammen, ja er klagt mit unverhohlener Gehässigkeit die Whigs und Reformfreunde der unerhörtesten Dinge und Absichten an. Gleichwohl offenbart sich daneben eine merkwürdige Skepsis in den Romanen Warrens. Die Darstellungen schwerer, tödlicher Krankheiten, des Irrsinns, der die Folge überreizter Bestrebungen zu sein pflegt, der Ausbeutung des Irrsinns durch die Gewissenlosigkeit andrer erwecken im Leser schwere Zweifel an der Macht und Wahrhaftigkeit der vom Schriftsteller so vielbetonten christlichen Gesinnung. Die Schwere und Trübseligkeit des Lebens, welche die ältere Dichtung so standhaft geleugnet hatte, wird hier offen eingeräumt und nur gegen die Auffassung polemisiert, daß sich durch andre Einrichtungen und warmherzige Bestrebungen irgend etwas daran ändern lasse. Tendenziöser und dabei noch wesentlich skeptischer erscheint der Roman „Zehntausend jährlich!", dessen Komposition auf die geschickte Darstellung eines großen und verwickelten Erbprozesses gegründet ist. Ein Mr. Aubrey, das Muster eines echt englischen, gut hochkirchlichen, aristokratisch gesinnten, aber auch nach der Devise „noblesse oblige" handelnden Gentleman, wird durch eine Bande von Rabulisten, welche aus einer Rechtsbestimmung das alte Landgut der Familie einem Seitenzweig derselben zuspricht und den Prozeß mit allem Aufgebot advokatorischer Kunst gewinnt, aus dem Besitz gedrängt, auf dem seine „Respektabilität" beruht. An seine Stelle tritt der unwürdige neue Erbe, ein Squire, wie er nicht sein soll, der nichtsdestoweniger sofort in die beste Gesellschaft aufgenommen wird, die Tochter eines Lords heiratet und mit Hilfe von Wahlumtrieben und Wahlbestechungen auch alsbald zu einem Sitz und einer Rolle im Parlament gelangt. Mr. Aubrey gerät inzwischen in tiefe, wirkliche Not, da es keinen „Gentleman" ohne Besitz und kaum einen in der gesellschaftlichen Sphären gibt, in denen gearbeitet werden muß. Da verhilft ihm noch schärferer Juristenblick, der einen bisher übersehenen Punkt ins hellste Licht setzt, zu einer Kassation des Urteils und zur Wiedereinsetzung in sein Landgut, ohne das er eine so bemitleidenswerte Figur gemacht. Charakteristisch ist, daß Warren wohl die Existenz des Gentleman im altenglischen

Sinn als Ideal betrachtet, daß er aber einräumt, daß unwürdige Individuen aller Art von dieser Existenz getragen werden können, und keine Abhilfe dafür weiß. Denn der naheliegende Gedanke, an die Achtbarkeit andre Maßstäbe zu legen als die „Zehntausend jährlich“, liegt diesem Schriftsteller fern.

So skeptisch die Autoren des jungen England eitlen, alten Herrlichkeiten und festgewurzelten Vorurteilen gegenüberstanden, so hafteten ihre Blicke doch bewundernd, anteilnehmend und sehnsüchtig auf den Höhen der Gesellschaft. Es blieb einem jüngern England vorbehalten, das Leben selbst unter andern Gesichtspunkten zu erfassen, in anderm Lichte darzustellen, und schon wenige Jahre nach Bulwers, Disraelis und Warrens Auftreten gelangte der Schriftsteller zu seinen ersten Erfolgen, welcher die oben angedeutete Aufgabe in außerordentlichster Weise löste.

Hundertdreiundachtzigstes Kapitel.

Charles Dickens.

Der größte Repräsentant des englischen Romans in der geschilderten Übergangszeit und während des Menschenalters zwischen 1840 und 1870 war Charles Dickens, eine der originellsten Erscheinungen der an Charakterköpfen und originellen Begabungen so reichen Litteratur Englands. Charles Dickens war als der Sohn eines kleinen Beamten am 7. Februar 1812 zu Landport bei Portsmouth geboren, doch mit seiner Familie früh nach London übergesiedelt. Die ärmliche Lage der Seinen legte ihm eine erfahrungs- und entbehrungsvolle Jugend auf, in welcher namentlich die Aussichtslosigkeit schwer auf den Knaben von reger Phantasie und glänzender Befähigung drückte. Nach sehr unzulänglichem Schulunterricht, dessen Lücken er in späterer Zeit durch Aufbietung aller seiner Kräfte ausgleichen mußte, hatte er im Jünglingsalter bereits für sich selbst zu sorgen. Seine selbständige Laufbahn begann er als Schreiber im Büreau eines Advokaten und wußte während dieser Zeit sich die Kunst der Geschwindschrift anzueignen und 1831 eine Stellung als Berichterstatter bei einem der Londoner Tagesblätter zu erringen. Bis 1835 war er namentlich Parlamentsreporter für das „Morning Chronicle“. Schon um diese Zeit begannen jene kleinen, aber äußerst lebendigen Londoner Skizzen, welche er versuchsweise niedergeschrieben und in einer Zeitschrift veröffentlicht hatte, bereits einen gewissen Erfolg zu erringen, und vom Jahr 1836 an konnte sich Dickens seinen litterarischen Bestrebungen ausschließlich widmen. Im Jahr 1836 verheiratete er sich mit Kate Hogarth und schrieb nunmehr rasch nacheinander das Capriccio „Die Pickwickier“, die Romane: „Oliver Twist“, „Nicholas Nickleby“ und „Barnaby Rudge“. Um einer vorzeitigen Erschöpfung vorzubeugen und interessante Eindrücke zu sammeln, unternahm

Dickens 1842 eine längere Reise nach Amerika, ging 1844 nach Veröffentlichung seines ersten ausgedehnten Romans: „Martin Chuzzlewit", nach Italien, wo er sich für längere Zeit in Genua niederließ, und lebte auch einige Monate hindurch in Paris. Im Jahr 1846 übernahm er bei Gründung der großen Zeitung „Daily News" die Chefredaktion derselben, machte aber rasch die Entdeckung, daß er das Glück des freien Schaffens mit einer Art Sklaverei vertauscht habe, und trat nach wenigen Wochen von der Leitung des Blattes zurück. Er begab sich wieder ins Ausland und verlebte ein sehr glückliches und poetisch reiches Jahr in der Schweiz, wo er die längste Zeit in Lausanne verweilte. Nach England heimgekehrt, begründete er die weitverbreitete Zeitschrift „Household words" und erhob sich mit den Romanen: „Dombey und Sohn", „David Copperfield" und „Bleakhouse" auf den Gipfel seiner Leistungskraft und seiner Popularität. Eine Reihe seiner spätern Erzählungen: „Harte Zeiten", „Klein Dorrit", „Zwei Städte", „Große Erwartungen", wurden teils für die „Household words", teils für die später begründete ähnliche Zeitschrift „All the year round" geschrieben, teils in der alten Form monatlicher Hefte veröffentlicht, eine Form, welche leider nicht ohne Einfluß auf Dickens' Kompositions- und Erzählungsweise blieb. Um 1860 trat im Leben des Dichters insofern eine Katastrophe ein, als häusliche Mißverhältnisse zu einer Trennung Dickens' von seiner Gattin und fast gleichzeitig zum Aufhören der „Household words" führten. Von hier an suchte Dickens neben seiner litterarischen Thätigkeit eine Art zerstreuender Aufregung in der Bethätigung eines bis dahin nur in privaten Kreisen geübten Vorlesungstalents. Er hielt mit ungeheurem Beifall und bedeutendem Gewinn in allen größern Städten der drei Königreiche Vorlesungen von Episoden seiner eignen Schriften, die er für diesen Zweck zurechtschnitt und einrichtete. Die ländliche Besitzung Gadshill in Kent, welche er ankaufte, sah ihn nur zu monatelangen Rasten, dann trieb es ihn immer aufs neue zu seinen Virtuosenfahrten hinaus, bei denen er seine körperliche Gesundheit zusetzte und ein schon im Keim vorhandenes Herzleiden rasch steigerte. Eine längere Unterbrechung der aufreibenden Vorleserthätigkeit brachte die Arbeit an dem Roman „Unser gemeinsamer Freund", dem letzten, den er vollenden durfte. Im Jahr 1868 trat er eine zweite Reise nach den Vereinigten Staaten an, um hier als Vorleser noch größere Triumphe zu feiern als in

der Heimat. Alsbald nach seiner Rückkehr nach England begann er einen großen Cyklus von „Abschiedsvorlesungen", welche in der geplanten Weise vollständig durchzuführen ihm der Zustand seiner Gesundheit untersagte. So entschloß sich Dickens, wieder zur Feder zu greifen, und veröffentlichte die ersten Hefte eines neuen, großen Romans: „Edwin Drood". Mitten in der Arbeit an diesem machte ein Herzschlag, der ihn am 9. Juni 1870 in seinem Landhaus zu Gadshill ereilte, seinem Leben ein Ende.

Die sämtlichen Werke von Charles Dickens, welche mit den „Londoner Skizzen" begannen und mit „Edwin Drood" schlossen, wurden in mehrfachen Gesamtausgaben gesammelt, von denen die „Charles Dickens edition"[1] (London 1867) die letzte war. Sie bezeugen eine in ihrer Art gewaltige und geradezu ungeheure Produktionskraft, eine poetische Entwickelung, welche unter den besondern Bedingungen und den starken Einflüssen einer mächtig erregten Zeit gedieh und gehemmt ward. So außerordentlich der Unterschied zwischen den fröhlichen und planlosen, an die Karikatur streifenden Skizzen der „Pickwickpapiere" und den spätern sozialen Romanen war, eine so unermeßliche Kluft den fröhlichen Humoristen der „Londoner Skizzen" von dem sozialen Romanschriftsteller in „Harte Zeiten", „Klein Dorrit" und „Große Erwartungen" zu trennen scheint, so ist an der Folgerichtigkeit und Naturwüchsigkeit der Dickensschen Entwickelung nicht zu zweifeln, wenn auch zugestanden werden muß, daß der äußerliche Wunsch starker Wirkungen auf das besondere Publikum, welches sich Dickens von vornherein erworben, an gewissen Momenten seiner Schriften einen Anteil gehabt hat. Die Arbeitsweise des großen Romanschriftstellers war einer eigentlich künstlerischen in denkwürdiger Weise entgegengesetzt, er schrieb kein einziges seiner Bücher vor der Veröffentlichung völlig zu Ende und scheint nach dem Zeugnis seines Biographen John Forster in den meisten Fällen bei Beginn der Veröffentlichung seiner Werke kaum einen ausgeführten Plan gehabt zu haben.

[1] Die Werke von Charles Dickens wurden, wie in beinahe alle zivilisierten Sprachen, so auch mehrfach ins Deutsche übertragen. Der verbreitetsten und besten deutschen Gesamtausgabe von J. J. Weber (Übersetzungen von Roberts, Jul. Seybt, Marie Scott u. a., Leipzig 1842—70) trat in neuerer Zeit eine gute Auswahl: „Charles Dickens' ausgewählte Romane" (Übersetzungen von A. Scheibe u. a., Halle 1879 ff.), zur Seite.



Die alte Neigung der englischen Humoristen und Romanschriftsteller, eine Neigung, welcher Fielding wie Walter Scott gehuldigt, den künstlerischen Gesamtplan nur als einen Faden zu betrachten, an welchem „gute Sachen" vortrefflich aufgereiht werden können, kehrte auch in Dickens' Darstellungsweise wieder. Die Art seiner litterarischen Anfänge blieb hier für immer entscheidend. Das auf äußere Anregung der Verleger und Zeichner entstandene Buch „Die Pickwickier" blieb ohne eigentliche Handlung und wurde unter dem Einfluß der öffentlichen Aufnahme von Heft zu Heft weitergeführt. Die Hauptgestalten desselben wie mancher spätern Werke waren beim Beginn meist nur in dämmernden Umrissen und oft noch gar nicht vorhanden. Es spricht für die außerordentliche Begabung Dickens', daß es ihm trotz dieses erschwerenden Umstands gelang, in seinen besten Romanen eine gewisse Geschlossenheit und Folgerichtigkeit zu erreichen und die überwuchernden Episoden immer wieder in Bezug zu seiner Haupthandlung und seinem Plan, soweit er vorhanden war, zu setzen. In der ganzen Kompositionsweise aber machte sich allerdings die starke Abhängigkeit des englischen Dichters, speziell des Romandichters, vom Publikum geltend. Die gleichsam tastenden Versuche, inwieweit Gestalten und Situationen auch ein großes, allgemeines Interesse zu erwecken vermögen, die Schnelligkeit, mit welcher der Dichter entweder eine Partie seines Kunstwerks fallen läßt, oder ihm durch stärkern Farbenauftrag höhern Reiz zu verleihen sucht, die fortwährende Sorge um die unmittelbare Wirkung während des Schaffens berühren jeden eigentlichen Kunstsinn fremdartig, ja stellenweise peinlich. Hier ist indes nicht die Frage, ob der Dichter die Möglichkeit hatte oder suchte, sich von dieser allzu sklavischen Abhängigkeit zu lösen, sondern wie weit es ihm auf dem Boden dieser Abhängigkeit gelang, seiner innern Entwickelung zu folgen und Raum zu schaffen. Und da muß hervorgehoben werden, daß Charles Dickens in der That das Außerordentlichste geleistet hat, die ungünstigen äußern Voraussetzungen seines poetischen Schaffens zu überwinden. Zu Hilfe kam ihm die Sympathie, welche die Totalität seines Wesens und Strebens von vornherein beim englischen Publikum fand, und welche die große Lesewelt, die er zu befriedigen hatte, im ganzen doch willig stimmte, dem Humoristen zu folgen und selbst auf seltsamen und unwegsamen Pfaden nachzuklimmen.

So kann man sagen, daß Charles Dickens von Werk zu Werk selbständiger wurde. Forsters Biographie des Dichters belehrt uns allerdings, daß es einen gefährlichen Augenblick in Dickens' ruhm- und erfolggekrönter Laufbahn gab, den Augenblick, wo Dickens mit „Martin Chuzzlewit" zu seinen breit angelegten Romanen überging. Das Publikum schien stutzig zu werden und an dieser Breite Anstoß zu nehmen. Da inzwischen Dickens mit seinen verschiedenen Weihnachtserzählungen Triumph auf Triumph feierte und sich in der Anlage und Durchführung seiner größern Romane nicht beirren ließ, so ergab sich das Publikum. „Dombey und Sohn", „David Copperfield" und „Bleakhouse" gewannen in spätern Jahren mindestens dieselben Erfolge wie zuvor „Oliver Twist" und „Nicholas Nickleby".

Gleichwohl hatten diejenigen nicht unrecht, welche in den Romanen der zweiten Periode des Dichters wesentliche und tiefgreifende Unterschiede gegenüber den frühern Werken erkannten und empfanden. Die Grundstimmung des Dichters war und blieb allerdings die humoristische. Jener Humor, der unter Thränen lacht und der sich bei Dickens hier und da mit altenglischer Lustigkeit mischt, jener Humor, welcher die schärfste Beobachtung des Lebens einschließt, für den große und kleine Züge der Menschennatur dieselbe Bedeutung haben, und der mit dem tiefsten Ernst wohl vereinbar ist, verschwand niemals aus Dickens' Werken, wohl aber die jugendliche Unbefangenheit, die sich dem Spiel ihrer Phantasie in den „Pickwickiern" überlassen hatte und die in den frühsten Romanen obwaltete. An ihre Stelle trat ein bewußter Kampf gegen eine Reihe von Erscheinungen des englischen sozialen Lebens. In den mannigfachsten Erfindungen stellte Dickens hinfort die beiden Dämonen dar, welche alpähnlich auf dem gesellschaftlichen Dasein Englands lasten: die harte Geldbrutalität und die respektable Heuchelei. Er ward niemals ausschließlicher Tendenzschriftsteller in dem Sinn, daß er die Freude an der Fülle des Lebens, an der Mannigfaltigkeit der Gestalten verlor (hatte doch kaum ein andrer Dichter seit Shakespeare eine so stattliche Reihe von lebendigen Charakteren aufzuweisen wie er!); aber die leidenschaftliche Stimmung des Dichters gegen die bezeichneten Elemente des englischen Lebens geht durch seine spätern großen Romane hindurch. Seit er mit der Meistergestalt des Architekten Pecksniff in „Martin Chuzzlewit" die Heuchelei, mit der noch großartigern Figur des Mr. Dombey

in „Dombey und Sohn" die Geldbrutalität ins Herz getroffen, setzte er den Kampf mit steigender Zuversicht und Energie unablässig fort.

Daß Dickens dabei in der Hauptsache natürlich blieb und unmittelbar aus dem Strom des Lebens schöpfte, dafür sorgte sein ununterbrochenes Bedürfnis reicher und frischer Lebenseindrücke. Seine täglichen Spaziergänge in dem ungeheuern London, seine beständigen Ausflüge und die größern Reisen, zu denen er sich alsbald nach seinen ersten litterarischen Erfolgen gedrängt gefühlt hatte, führten ihm stets neuen Stoff zu. Den wesentlichsten Einfluß auf seine poetische Gestaltungskraft und seine ganze Anschauung übte dabei immer die Riesenstadt, die seine Heimat blieb. Das Treiben Londons, die überwältigende Größe und unabsehbare Breite aller Verhältnisse, in der die Individuen fast unterzugehen scheinen, wirkt meist abschreckend oder doch verwirrend auf poetische Naturen. Dickens fühlte sich umgekehrt davon angezogen und verspürte die Kraft in sich, die Übermacht dieser stofflichen Eindrücke geistig zu bezwingen. In der That empfindet jeder, welcher die Reihe seiner großen Romane kennt, daß ihm gelungen, was unmöglich erschien: daß er von den Höhen bis zu den letzten Tiefen der Gesellschaft das Leben Londons widerspiegelt, daß er für die Millionen, welche auf dem Raum weniger Qudratmeilen zusammengedrängt sind, Typen geschaffen hat, die nur selten des wärmsten individuellen Lebens und des feinsten individuellen Details entbehren. Erst ganz gegen den Schluß seiner dichterischen Laufbahn hin kann man bemerken, daß einigemal Abstraktionen an die Stelle typischer, lebenswarmer Gestalten treten. Dickens schreckt vor keiner der Szenen zurück, an denen das Leben Londons überreich ist; ihm erscheint nichts häßlich, nichts armselig und unedel, was von der Sonne werkthätiger Liebe beleuchtet wird. Er gleicht einem Maler, der die häßlichsten Gestalten und Situationen in blendendes Licht taucht.

In ihrer durchgehenden Betonung und Verherrlichung werkthätiger Liebe liegt das Geheimnis, daß die spezifisch realistischen Lebensbilder Dickens' im großen und ganzen eine ähnliche Stimmung in uns wecken und hinterlassen, wie sie durch große idealistische Kunstwerke hervorgerufen wird. Dickens steht in seinen Anschauungen den Theorien der sogenannten Manchesterschule weit näher, als man nach der Energie vermuten sollte, mit welcher er

ihre phantasielose Nüchternheit und ihren brutalen Materialismus im Roman „Harte Zeiten" und sonst überall bekämpft. Sieht man genauer hin, so haben die Eindrücke des englischen Lebens dennoch dergestalt auf den Dichter gewirkt, daß ihm als einzige Poesie, als einziger Trost in den Drangsalen, Kämpfen und Leiden des Daseins diese werkthätige Liebe erscheint. Die Genüsse der Natur, die Erhebungen des patriotischen Gefühls, die Entzückungen, die aus der Hingabe an Kunst oder Wissenschaft fließen, die Befriedigung, welche aus dem Drang nach Erkenntnis und Bildung zu erwachsen vermag, die Leidenschaft für einen edlen Zweck oder Beruf sind dem Dichter zwar nicht immer Humbug, und er verweist auf sie, wo es gilt, der satten und altklugen Blasiertheit gegenüberzutreten. Aber ihre Wirkung auf Leben und Glück der Einzelnen und ganzer Kreise scheint er viel zu gering anzuschlagen. Mit Vorliebe zeichnet er die Gestalten, die, alles Phantasielebens und des eigentlichen Schwunges der Natur bar, doch durch reine Herzensgüte und opferwillige Teilnahme an andern ausgezeichnet sind; beinahe allen seinen Frauenfiguren (soweit dieselben nicht unglücklich werden) gibt er einen gouvernantenhaften Zug und Anstrich. Allerdings fehlt es nicht ganz an Ausnahmen, Florentine Dombey in „Dombey und Sohn", die schöne Ada in „Bleakhouse", die energisch fühlende Lucy in „Unser gemeinsamer Freund" gehören dazu. In einzelnen Gestalten, wie der des genialen Erfinders Doyce oder des gefeierten Arztes in „Klein Dorrit", läßt Dickens wohl auch einen und den andern jener Lichtstrahlen ins Leben fallen, die ihm sonst nichts oder wenig gelten. Seine Lebensgeschichte bestätigt auf jeder Seite, daß ihm selbst die Erhebungen und Genüsse, denen er keine entscheidende Rolle in seinen Lebensbildern einräumt, viel bedeuteten. Sobald er poetisch gestaltete, galt ihm nur das Licht werkthätiger Liebe, das für alle unvergänglich und unwandelbar strahlte. Er hatte dies Licht in der dunkelsten Zeit seines Jugendlebens zu hart und zu schmerzlich entbehrt, um nicht neben demselben alle andern irdischen Herrlichkeiten armselig und unzulänglich zu finden. So geschah es denn, daß in seinen Romanen sich kein Lebensschicksal und keine Gestalt leicht über die Bedingungen des Alltags erhob. Derselbe Poet, dessen Weichheit und warme Liebenswürdigkeit so entzückend wirken, kann in diesem seinem Realismus förmlich hart und bitter werden und sich bis zur Leugnung alles Außergewöhnlichen und Großen im Leben versteigen. Man mag mit

einem gewissen Recht sagen, daß in dieser Grundstimmung des Autors und der gleichwohl poetischen Gesamtwirkung seiner Romane ein großer Triumph der überwältigenden Kraft innerer Poesie liege. Auf der andern Seite fällt ins Gewicht, daß jener spezifisch realistische Roman, wie ihn Dickens geschaffen, Elemente unlösbarer, in Poesie nicht zu verwandelnder Prosa enthält. Und wenn wir den jähen Wechsel zwischen Dickens' Drang nach scharfer Beobachtung und seinem Vertrauen auf die unmittelbaren Inspirationen seines Talents recht verstehen, so hat der große Romandichter zuzeiten neben den glänzenden Vorzügen den Mangel seiner Natur und Anschauung lebhaft empfunden. Daß er sich niemals künstlich in einen Idealismus hineintäuschte, den er nicht empfand oder teilte, kann dabei immer noch seinen großen und berechtigten Ruhmesansprüchen hinzugerechnet werden. Der Überreichtum des Charakteristischen läßt in Dickens' Romanen kein Vorwalten des Schönen aufkommen; aber wo sich der Dichter zur Schönheit erhebt, ist dieselbe zugleich von einer herzergreifenden Innerlichkeit und jener Wärme, welche die dauernde Wirkung verbürgt.

Unter den Jugendwerken Dickens' galten seinen Landsleuten „Die Pickwickier" („Pickwick papers"; erster Druck, London 1837) und „Meister Humphreys Wanduhr" („Master Humphrey's clock", ebendas. 1840) mit ihrem wunderlichen Szenenwechsel, ihrer Fülle des Humors und einer noch vollkommen naiven Phantasie, mit ihren ergötzlichen, zum guten Teil karikierten Gestalten in gewissem Sinn als die vorzüglichsten. In den beiden Romanen: „Oliver Twist" (London 1839) und „Nicholas Nickleby" („Nicholas Nickleby", ebendas. 1840) tritt neben dem Humoristen der Tendenzschriftsteller, der seine schärfsten Pfeile gegen soziale Mißstände kehrt, bereits in sein Recht. Die Bekämpfung der brutalen Lokalmagistraturen in der Geschichte eines Waisenknaben, der grauenhaften Privatschulwirtschaft in Nicholas Nickleby offenbarte, daß der Humorist sich nicht nur in einen scharfen Satiriker, sondern bei Gelegenheit in einen Schriftsteller von grimmigem Ernst, einen Poeten von ergreifendem Pathos verwandeln könne. Freilich waren dies nur Anfänge, und sie traten sogar zurück, als Dickens in dem nächsten großen Roman: „Barnaby Rudge", zum erstenmal eine Art historischen Hintergrunds für seine Erfindung wählte. Die Darstellung des großen Londoner Aufruhrs von 1780 wurde

gegen den Schluß des Romans die Hauptaufgabe des Autors, und Forster sagt mit Recht: „Dickens' Werke enthalten wenig meisterhaftere Leistungen als diese. Von dem ersten leisen Murren des Sturms bis zu seiner letzten schrecklichen Erschütterung wird dieser rasende Ausbruch der Unwissenheit und Wut des Volks mit unverminderter Kraft beschrieben. Die Zwecklosigkeit müßigen Unheils, wodurch die Reihen der Aufrührer im Beginn anschwellen; die Sorglosigkeit, welche durch die den frühern Exzessen gewährte schmachvolle Straflosigkeit hervorgerufen wird; die plötzliche Ausbreitung dieser trunkenen Schuld in alle Höhlen der Armut, der Unwissenheit und des Übels in der gottlosen alten Stadt, wo die reichen Stoffe des Verbrechens schwärend daliegen; die wilde Wirkung des Gifts auf alle, die ohne Zweck und Plan in ihren Bereich kommen; die Schrecken, welche eben wegen dieser vollständigen Abwesenheit eines Zwecks noch verwirrender sind; und wenn alles vorüber ist, die Entdeckung des selbst zugefügten Elends in jeder Spalte und Ecke von London, als wäre eine Pest durch die Straßen gezogen — das sind Charakterzüge in dem Gemälde einer wirklichen Begebenheit, denen die Behandlungsweise außerordentliche Kraft und Bedeutung verleiht. Auch wird in der Folge nichts mit wirkungsvollerer Lebendigkeit geschildert als die unterschiedslose Grausamkeit des Gesetzes am Ende im Gegensatz zu seiner feigen Gleichgültigkeit am Anfang." (Forster, „The life of Charles Dickens", London 1874, Bd. 1, S. 221.)

Doch trat die ganze Stärke und Besonderheit von Dickens' genialer Begabung erst in einem Roman wie „Martin Chuzzlewit" (London 1843—44) hervor. Die ganze Anlage des Romans, die idyllische Schilderung des Dorfs im Westen von England, in dem der Architekt Pecksniff seine Residenz aufgeschlagen hat, die allmähliche Überführung der Geschichte und ihrer Helden nach London, die wechselvollen, mit gleicher Kraft und Frische ausgeführten Genrebilder aus dem Londoner Leben, die Versetzung des jungen Martin Chuzzlewit nach Amerika und seine dortigen Erfahrungen, das mit erschütternder Wahrheit dargestellte Verhältnis zwischen Pecksniff und seinem Schwiegersohn Jonas, die schließliche Entlarvung und Niederschmetterung des systematischen Heuchlers durch den alten Martin Chuzzlewit: alles bewährte zu gleicher Zeit einen Reichtum erfindender Phantasie und eine tiefe Kenntnis des Lebens und der modernen

Menschen. Brach namentlich in der teilweise karikierten Ausführung der Szenen in „Eden“ neben der mächtigen moralischen Entrüstung, welche hier die Feder führte, der alte Humor des Schriftstellers siegreich durch, so war doch mit „Martin Chuzzlewit“ die Wendung zu jener breiten Lebensdarstellung eingetreten, in der aus der Natur der Aufgabe die Elemente des Ernstes, ja gelegentlich der Tragik den Humor und Scherz überwiegen, obschon das Humoristische und Phantastische Elemente aller Dickensschen Dichtungen bleiben.

In diesem Sinn reiht sich „Dombey und Sohn“ („Dombey and son“, London 1847) den Abenteuern Martin Chuzzlewits vollberechtigt und würdig an, von allen Erfindungen Dickens' war diejenige dieses Romans eine der eigentümlichsten und genialsten, obschon sie unter dem Übelstand litt, daß ein Hauptinteresse, das Verhältnis des Vaters und der ältern Schwester Florentine zu Paul Dombey, bereits in der ersten Hälfte des Romans durch den Tod Pauls verloren geht. Das Interesse, welches im Beginn des Romans so energisch konzentriert ist, wird demnächst zwischen den Schicksalen der zweiten Mrs. Dombey und denen der jungen Florentine Dombey und ihres Geliebten Walter geteilt. Doch bleibt die Darstellung so lebendig, eigentümlich und reizvoll, daß dieser Kompositionsmangel nur wenigen Lesern zum Bewußtsein kommt. Der Figurenreichtum ist minder groß als in „Martin Chuzzlewit“, aber die einzelnen Gestalten sind mit höchster Kraft durchgeführt, charakteristisch und mit gegensätzlicher Wirkung gruppiert.

Dickens' Roman „David Copperfield“ („The life and the adventures of David Copperfield“, London 1849—50) hat unter allen seinen Romanen den stärksten Teil der eignen Erlebnisse des Dichters in sich aufgenommen. Hierin und in der meisterhaften Wiederbelebung der für veraltet geltenden und doch so außerordentliche Vorteile bietenden Form des autobiographischen Romans lag eine geheime Anziehungskraft, welche durch das seltene Gleichmaß, mit dem Ernst und lichtvolle Heiterkeit in diesem Buch verteilt waren, noch wesentlich gewann. Die Tendenz des Romans war diesmal keine andre, als ein wechsel- und erfolgreiches, geprüftes und siegreiches Leben im Sinn Dickens' zu schildern; aus dieser Unbefangenheit ging ein weiterer undefinierbarer Reiz des Romans hervor. Die Phantasie Dickens' zeigte sich den eigentümlichsten Aufgaben gewachsen, die Fülle

origineller und vollkommen klar durchgebildeter Charaktere war nie größer gewesen, sein Vortrag nie leichter und der Humor kaum in einzelnen Partien seiner frühsten Werke fröhlicher und liebenswürdiger. Das Dasein des Helden mit seinen Wechselfällen ist ein sehr glücklicher Spiegel des Lebens überhaupt und die schließliche Stellung Copperfields als fleißiger und berühmter Schriftsteller zwar nicht ein Zufall, denn die realen und innern Erlebnisse des Helden haben Jahre hindurch auf das Ziel hingewirkt; aber sie erscheint nicht in dem Sinn gewichtig, daß wir es mit einem Ausnahmemenschen zu thun hätten. David Copperfield ist eher zu viel als zu wenig Normalmensch, der volle Zauber der echten Originalität liegt in diesem Roman auf den knorrigern und den lustigern Gestalten. Betsey Trotwood, Mr. Micawber mit seiner Familie, der Schiffer Pegotty und seine Schwester, Davids Freundin, James Steerforth und Tommy Traddles, von einigen Dutzend höchst lebendiger und höchst charakteristischer Nebenfiguren zu schweigen, müssen jedem Leser, der den Roman einmal zur Hand genommen, unvergeßlich bleiben. Dazu erscheint der Vortrag gerade im „Copperfield" von bemerkenswerter Leichtigkeit, vom größten Gleichmaß und der höchsten Formvollendung, welche Dickens ohne Verleugnung seiner Besonderheit je erreicht hat. Forster drückt den eigentümlichen Vorzug des Vortrags im „Copperfield" mit dem glücklichen Bild aus: „Die Gewächse seiner Phantasie haben weniger üppiges Unterholz, und das Gedränge äußerer Bilder, das immer so lebendig vor ihm aufsteigt, bleibt mehr unter seiner Herrschaft".

Der Roman „Bleakhouse" („Bleakhouse", London 1852 bis 1853) war poetisch der Absicht entstammt, ein dem Mannesleben Copperfields entsprechendes Gegenstück in einem mannigfach geprüften Frauendasein zu geben. Abgesehen davon, daß die autobiographische Darstellung Esther Summersons nur bis zu ihrer Heirat mit dem jungen Wundarzt reicht und die Darstellung nur etwa zur Hälfte in der Erzählung der jungen Dame durchgeführt werden kann, daß die mit dem Roman verbundene tendenziöse Absicht der direkten Bekämpfung des Prozeßverfahrens im englischen Kanzleigerichtshof zu drei Vierteln außerhalb des Bereichs der Poesie lag, trat auch der oben charakterisierte Zug Dickens' zur Unterschätzung des seelischen Schwunges und der idealen Lebensmächte in bedenklicher Weise hervor. Die gouvernantenhafte Tugend und blasse Selbstlosigkeit der jungen Esther

bringt einen unsäglich matten Eindruck hervor, und alle volle Teilnahme des Lesers konzentriert sich auf die Nebengestalten und Nebenhandlungen. Die Schicksale von Esthers Mutter, der unglücklichen Lady Dedlock, welche von dem Advokaten Tulkinghorn in den Tod gehetzt wird, des armen Kanzleigerichtsmündels Richard Carstone und seiner geliebten Ada, des Dragoners Georg, der Miß Jellyby und ihres Tanzmeisters, des Knaben Jo, die Prachtfiguren von Lawrence Boythorne, Sir Leicester Dedlock, der Mrs. Jellyby, des Inspektors Bucket, des alten Turveydrop, die charakteristischen und anschaulichen Szenen aus dem Leben der Londoner Advokatenschreiber, der Kleinbürger, welche aus Langerweile und Mangel an Abwechselung den Winkelpredigern und dem Konventikelwesen verfallen, selbst die düstern Bilder aus dem Straßenleben erwecken viel mehr Interesse als die eigentliche Heldin und ihr Vormund Mr. Jarndyce. In der Vorführung des Kanzleigerichtsprozesses und seines Ausgangs, welcher den Tod Richard Carstones veranlaßt, offenbart sich die wachsende Neigung des Schriftstellers zu einer gewissen Übertreibung. Seinem scharfen Auge entging kein Ding, aber die Dinge, namentlich diejenigen, die er im trüben Licht sah, vergrößerten sich durch einen eigentümlichen seelischen Prozeß und gewisse rhetorische Manipulationen geradezu ins Ungeheuerliche. Die Energie, mit welcher Dickens ihm verhaßte Erscheinungen im englischen Leben bekämpfte, wurde von der Wahrnehmung, daß alle diese Erscheinungen tief gewurzelt und fast unerschütterlich seien, in eine gewisse Unbarmherzigkeit verwandelt.

Sehr bedeutend, obschon in der Erfindung wenig erfreulich erscheint nach dieser Seite hin der Roman „Harte Zeiten" („Hard times", London 1855), welcher auf die soziale Frage, wie sie sich in England herausgebildet hat, mit einer gewissen Hast eintrat und im allgemeinen gegen die furchtbare Nüchternheit jener sozialen Lehre, jener Lebensanschauung gerichtet wurde, die nur „Thatsachen, nichts als Thatsachen" gelten läßt, Phantasie, Gemüt und Herz als zu beseitigende Resultate schlechter Erziehung betrachtet und in dem abgeschmackt doktrinären Thomas Gradgrind und dem brutalen Josiah Bounderby ihre Repräsentanten hat. In „Harte Zeiten" erscheint uns das Übergewicht des tendenziösen Vorsatzes und des rein publizistischen Elements über das poetische stärker als in irgend einem andern Roman Dickens', und so viel Bestandteile, die nicht in Poesie

verwandelt wurden und zuzeiten häßlich aus der in der Hauptsache wundervollen Darstellung heraustreten, auch in spätern Werken Dickens' vorhanden sind, nirgends ließ er so wie hier den Ton seines Vortrags von der Natur der geschilderten Erscheinungen bestimmen. Um deutlich zu machen, daß die Manchestermänner eine zugleich harte und alberne Auffassung des Lebens und der sozialen Verhältnisse hätten, tauchte er ganz Coketown in eine Atmosphäre von stupider Respektabilität und stupider Genußsucht, die in dieser Weise selbst in den englischen Fabrikstädten nicht alles Dasein beherrschen kann. Die Stärke seines Vorstellungsvermögens, welche mit Recht eine beinahe visionäre genannt worden ist, ermöglichte ihm, auch einen Zustand, den er nicht geschaut und nur aus einer Reihe von Zuständen abstrahiert haben konnte, mit einer Art Deutlichkeit vor sich zu sehen und hinzustellen.

Bei weitem vortrefflicher erwies sich das nächstfolgende Buch, „Klein Dorrit" („Little Dorrit", London 1856—57), welches einen ganz eigentümlichen Stoff mit jener Beimischung von Abenteuerlichem behandelte, zu dem sich Dickens' unerschöpfliche, aber allzu angespannte Phantasie in der letzten Periode seines Schaffens hier und da verstieg. Die Grundidee war wiederum eine solche, welche seinem Genius besonders günstig war. Der große Gegensatz zwischen der wirklichen Pflicht und den Scheinpflichten, zwischen ehrlicher Arbeit und Schwindel, zwischen einfacher Tüchtigkeit und glänzender Hohlheit ward in charakteristischen Gestalten und zum Teil meisterhaften Situationen zur Erscheinung gebracht. Aber es gelang Dickens nicht, die weit auseinander liegenden, nur in der Idee verbundenen Gruppen so glücklich zu verknüpfen wie in andern seiner Romane, und die Heldin und ihr Liebhaber Mr. Arthur Clennam sind von einer merkwürdigen Unwirklichkeit und Bedeutungslosigkeit. An unvergeßlichen Episoden und ergötzlichen Figuren fehlt es nirgends, die Szenen im Marshalseagefängnis und namentlich diejenigen bei dem plötzlichen Glückswechsel und der ungeahnten Befreiung des alten Dorrit gehören zum Mächtigsten und Ergreifendsten, was Dickens geschrieben. Aber die Einführung des französischen Mörders in die Geschichte, die halb spukhafte Darstellung der Existenz in dem Clennamschen Haus und andres wären ohne eine gewisse Annäherung Dickens' an die Effekte der französischen Erzählungskunst kaum denkbar gewesen.

Der kleinere Roman: „Zwei Städte" „The story (of two cities", London 1859), war ein Meisterwerk in bezug auf phantasievolle Darstellung eines ungewöhnlichen Schicksals, der stimmungsreichen Widerspiegelung gewaltiger Weltereignisse in den Schicksalen einer einzigen Familie, hatte aber unter seinen Charakteren nur einen einzigen von größerer Bedeutung aufzuweisen, den verdorbenen Rechtsgelehrten Carton, der durch seine Selbstaufopferung ein verlornes Leben in heroischer Weise sühnt. Um so bedeutender erscheint nach der Seite der Charakteristik hin der Roman „Große Erwartungen" („Great expectations", London 1861), in welchem eine originelle, im alten Wortsinn romanhafte Erfindung von originellen Figuren getragen und der Dialog in jener beinahe dramatischen Weise, welche Dickens zu Gebote stand, zur feinern Detaillierung der Figuren angewandt ist. Der alte Humor Dickens', der in „Klein Dorrit" und „Zwei Städte" etwas dünn erschienen war, regte sich hier wieder kräftig. Minder liebenswürdig und frisch und mit dem höchsten Beigeschmack bitterer Satire erschien er in dem letztvollendeten großen Roman Dickens': „Unser gemeinsamer Freund" („Our mutual friend", London 1864—65), einer ausgedehnten, mannigfach abenteuerlichen, teilweise sehr unwahrscheinlichen Erfindung, die aber trotzdem noch einen unglaublichen Reichtum von Lebensbeobachtung, von Kenntnis besonderer Zustände und Charaktere in sich einschloß. Der Geld- und Respektabilitätshochmut ward hier noch einmal in der beinahe abstrakt gewordenen Gestalt des Mr. Podsnap vorgeführt und ihm eine Gesellschaft von raubgierigen Gaunern und armseligem Gelichter zur Seite und gegenübergestellt, die Dickens selbst in einer Entwurfsaufzeichnung sehr glücklich charakterisierte, indem er sie als ein „Haus voll Schmarotzer und Humbugs" bezeichnete. „Sie kennen sich alle und verachten sich, aber teils um ihren Platz zu behalten, teils um ihre eignen persönlichen Zwecke zu erreichen, thun sie, als ob sie sich nicht entdeckten." (Forster, „Charles Dickens", Bd. 3, S. 260.) In Lucie Wraighburn und Bella Wilfer schuf Dickens noch einmal ein paar seiner glücklichsten und gewinnendsten Frauengestalten, die er individueller und warmblütiger darstellte als die Gouvernantenideale, zu denen er so oft hinneigte. Im ganzen aber zeigte „Unser gemeinsamer Freund" eine bemerkenswerte Abnahme der Kraft und Frische des Autors, auch der Stil verlor

an Anschaulichkeit und sinnlicher Lebendigkeit, eine wachsende Neigung zur Abstraktion drückte immer stärker auf die phantasiereichen und individuell anschaulichen Teile des Werks. Ein letzter Roman: „Edwin Drood“ (London 1870), blieb so in seinen Anfängen, daß sich schwer über seine Totalanlage urteilen und kaum erraten läßt, wie die Geschichte weiter- und zu Ende geführt werden solle. In dem vorhandenen Bruchstück erfüllt das Verhältnis des Titelhelden zu seiner Verlobten mit einem eigentümlichen, beinahe melancholischen Interesse.

Dickens' kleinere Erzählungen waren größtenteils „Weihnachtserzählungen“, Erfindungen, die in einen gewissen Bezug zu der Feststimmung des Christtags gesetzt wurden und durch jene seltsame Mischung von Wirklichkeit und humoristischer Phantastik, von Scherz und Gemüt Eindruck hervorriefen. Dickens' kleine Weihnachtsbücher wurden jedes Jahr mit begieriger Ungeduld erwartet, und der Biograph des Dichters sagt über die ganze Reihe dieser Phantasiebilder: „Niemand konnte alte Kindergeschichten mehr lieben als Dickens, und es gewährte ihm eine geheime Freude, zu fühlen, daß er denselben hier nur eine höhere Form gab. Die geselligen und männlichen Tugenden, die er zu lehren wünschte, waren für ihn nicht ohne den Reiz des Gespenstes, des Kobolds und der Feenmärchen seiner Kindheit, so unvollkommen auch die Form gewesen sein mochte, die sie in jenen frühern Tagen annahmen. Diese kleinen Festgaben brachten an zahllose Herde zugleich mit einem neuen Genuß der Festzeit eine bessere Vorstellung ihrer Ansprüche und Pflichten; sie mischten ernste mit frohen Gedanken zum großen Vorteil beider; was fast zu fern zu liegen schien, um sich damit abzugeben, brachten sie in den Bereich der Liebe, und was nahelag, weckten sie zu wärmerm Leben. Sie brachten dem Großmütigen Trost, dem Nichtswürdigen Vorwürfe, sie heilten die Thorheit durch wohlgemeinten Spott und heitern Humor, und ihr Wort an ihre Leser: So hast du gehandelt, aber es wäre besser so, mag für manchen die berühmte Erfahrung des Philosophen verwirklicht und durch einen einzigen glücklichen Gedanken die ganze Bedeutung eines Lebens verändert haben.“ Zu der Reihe dieser Weihnachtserzählungen gehören: „Ein Weihnachtslied“ („A Christmas carol“, 1844), „Das Heimchen auf dem Herde“ („The cricket on the hearth“, 1845), „Der Kampf des Lebens“ („The battle of the life“, 1846),

„Der Besessene, oder der Pakt mit dem Geist" (1848), „Doktor Marigolds Rezepte" („Doctor Marigold's prescriptions", 1865), „Jemandes Gepäck", „Gebrüder Barbox", „Der Junge an der Mugby-Station" („The boy at Mugby station", 1867), „Keine Durchfahrt" („No thorougfare", 1868), sämtlich voll poetischer Einzelheiten und sämtlich in den Dienst einer lehrhaften, moralisierenden Absicht gestellt.

Die übrigen Schriften Dickens', Reiseschilderungen, humoristische Skizzen, Briefe über philanthropische Fragen ꝛc., sind zwar Zeugnisse seines Geistes, aber an Bedeutung mit den poetischen Werken im engern Sinne nicht zu vergleichen. Alles in allem erschien Dickens als eine Wiederbelebung und entscheidende Steigerung jenes besondern englischen Genius, der sich in den frühsten Zeiten in Geoffrey Chaucer, im 18. Jahrhundert in Richardson und Fielding offenbart hatte und der das echte poetische Talent mit den didaktischen Neigungen unlöslich verband.

Hundertvierundachtzigstes Kapitel.

Die Tendenzpoeten der gleichzeitigen englischen Litteratur.

Das stärkere Hervortreten der Tendenz auch in der englischen poetischen Litteratur ward seit dem Beginn der dreißiger Jahre mehr und mehr erkennbar. Walteten die politischen Ursachen in England nicht ob, welche beinahe die gesamte französische und deutsche Litteratur in den Dienst oder besser in die Knechtschaft der Phrase oder besten Falls der einseitigen und verzerrten Lebensdarstellung zwangen, so forderten die sozialen Zustände und die leidenschaftliche Gärung der Gemüter gegenüber diesen Zuständen unerbittlich ihr Recht, und gerade eine hervorragende Erscheinung wie Charles Dickens macht am deutlichsten klar, wie die neuen Elemente in die rein poetische Darstellung hereindrangen. Die soziale Tendenz, ihrer ganzen Natur nach den Aufgaben der Poesie verwandter und minder feindlich wirkend als die rein politische, überwältigte indessen nur wenige englische Dichter bis zu dem Grade, daß aus ihr eine völlige Abkehr von den erquicklichen und schönen Erscheinungen des Lebens herausgewachsen wäre.

Unter den Tendenzpoeten im engern Sinn gelangten Thomas Hood, Procter (Barry Cornwall) und Elliott um diese Zeit zu weitwirkender Bedeutung. Thomas Hood hatte seine Laufbahn nicht als sozialer Poet begonnen. Geboren am 23. Mai 1798 zu London, war er ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, trat aus dem Kontor in das Atelier eines Kupferstechers und fand 1821 als Redakteur eines Magazins seinen Weg in die Litteratur. Als humoristischer Poet und Erzähler erwarb er früh eine gewisse Beliebtheit, ohne je zu den eigentlich erfolgreichen englischen Schriftstellern zu gehören. Hood starb zu London am 3. Mai 1845, und seine Dichtungen und Erzählungen wurden in einer vortrefflichen Sammlung seiner „Werke“

(„Works“, London 1869—73) vereinigt. Sowohl der Roman „Tynley Hall“[1] (London 1834) als die prächtige Satire „Den Rhein hinauf“ („Up the Rhine“, ebendas. 1840) hätten allein hingereicht, ihm eine bleibende Geltung in der englischen Litteratur zu sichern. Die tiefste Wirkung jedoch, die er hervorrief, beruhte auf den grellen Nachtbildern des sozialen Elends, die er unbarmherzig und doch nicht ohne einen Hauch poetischer Schönheit in den vielberühmten Gedichten: „Lied vom Hemd“ („Song of the shirt“), „Die Seufzerbrücke“, „Der Dame Traum“, „Die Armenhausuhr“, „Das Lied des Landproletariers“[2] hinstellte. Daß es in dieser Art Poesie ohne schneidende Mißklänge nicht abgeht, braucht kaum erst betont zu werden. Noch stärker und schroffer als in Hoods Gedichten dieser Richtung erscheinen diese Mißklänge in den verwandten Dichtungen Elliotts. Ebenezer Elliott, am 17. März 1781 zu Masborough bei Sheffield als Sohn eines Aufsehers in einem Eisenwerk geboren, ward Eisengießer und errichtete nachmals eine Eisenhandlung, ohne durch dieselbe zu Wohlstand zu gelangen. Inzwischen hatten seine Gedichte, welche die Not, den Jammer, aber auch den Zorn und Groll der arbeitenden Klassen treu zum Ausdruck brachten, sich übrigens durch gewinnende Darstellung auch lichter Momente und friedlicher Stimmungen aus dem Arbeiterleben auszeichneten, bereits allgemeines Aufsehen erregt, und so erntete der Dichter auch Früchte seiner poetischen Aussaat. Er lebte fortan in der Vorstadt von Sheffield, Upper Thorpe, und starb am 1. Dezember 1849 zu Argill Hill bei Barnsley, als Dichter der Korngesetzlieder („Cornlaw-rhymes“, 1829 u. f.) in ganz England bekannt und als eine der vielen Originalgestalten der englischen Litteratur in Ehren gehalten. Die große Sammlung seiner „Dichtungen“ („Poetry and letters“, London 1850) enthält einzelne Lieder und Bilder rein lyrischen Charakters, bezeugt in vielen Stücken auch die alte Neigung englischer Poeten für liebevolle Wiedergabe von heimatlichen Naturstimmungen und idyllische Beschreibungen. Aber die volle Eigentümlichkeit Elliotts tritt doch erst in den Dichtungen zu Tage, welche aus der Welt des Hungers, des harten, fruchtlosen Ringens, der Arbeiteraufstände und der erbarmungslosen Gesetze stammen und

[1] Deutsch, Bautzen 1842.
[2] Sämtliche genannte deutsch von Ferd. Freiligrath.

zum Teil mit einem düstern, ergreifenden Pathos, durch das gelegentlich ein alttestamentarisch-prophetischer Hauch rauscht, zum Teil mit Wehmut erfüllt sind.

Auch Bryan Waller Procter, als Dichter Barry Cornwall, obschon den Kreisen der obern Zehntausend angehörig, ließ sich im Sinn dieser neuen Sozialpoesie vernehmen. Geboren 1787 zu London, besuchte er die Schule zu Harrow und saß noch mit Byron auf denselben Schulbänken, studierte die Rechte, ward Advokat in London und erhielt später eine Sinekure in der Verwaltung, deren er sich bis ins höchste Alter erfreute. Procter starb am 4. Oktober 1874 zu London. In seiner Jugend versuchte er sich als Dramatiker, die „Dramatischen Szenen" („Dramatic scenes", London 1819), die Tragödien: „Marcian Colonna" (ebendas. 1820) und Mirandola" (1821) erwiesen, daß die englische Dramatik, nach allen Seiten hin sich versuchend und ausgreifend, doch ein wahrhaft inneres Leben nicht zurückgewann. Auch Procters dramatische Gedichte hatten vorübergehende Bühnenerfolge, aber sie entfalteten gleichsam nur die äußerliche Kunst des Poeten, eine Handlung durch das Mittel des Dialogs vorzuführen; es fehlen ihnen der eigentliche Herzschlag, die Blutwärme der lebendigen Produktion. In weit höherm Maß waren dieselben in seinem Hauptbuch, den „Englischen Liedern" („English songs", London 1832), enthalten. Die ganze Eigentümlichkeit Procters tritt in Gedichten wie: „London", „Die Seeschlacht", „König Tod" und in jener Gruppe sozialer Nachtstücke: „Il Penseroso und l'Allegro", „Drinnen und draußen", „Das Armenhaus", die dröhnende und drohende Ansprachen an die englische Hartherzigkeit richten, entscheidend hervor.

Unter den Talenten, welche von Haus aus (gleich Dickens) auf eine völlig andre Betrachtung und Darstellung des Daseins angelegt waren und die von der Strömung der Zeit ergriffen und zu Tendenzpoeten umgewandelt wurden, stand der Humorist, Dramatiker und Romandichter Douglas Jerrold in erster Reihe. Geboren am 3. Januar 1803 zu Sheerneß, widmete sich Jerrold in früher Jugend dem Marinedienst, gab denselben aber nach einigen Jahren wieder auf, um in London eine litterarische Laufbahn zu beginnen, die anfänglich dornenvoll genug war. Als Verfasser von Lustspielen und Schwänken errang er den ersten Ruf, als Mitbegründer und Hauptmitarbeiter des geist-

vollen, echt englischen Witzblatts „Punch“ eine sichere Stellung. Seit den vierziger Jahren gab Jerrold ein eignes weitverbreitetes Magazin und von 1852 die politische Zeitung „Lloyd's weekly London Newspaper“ heraus, welche bis zu einer halben Million Abnehmer fand. Er starb in London am 8. Juni 1857, und ein Jahrzehnt nach seinem Tod gab sein als Journalist und Belletrist gleichfalls thätiger Sohn William Blanchard Jerrold sowohl eine Biographie seines Vaters als desselben „Werke“ („Works“, London 1869) heraus, welche eine merkwürdige Vereinigung grundverschiedener Bestrebungen und Richtungen zeigen.

Die Krone von Douglas Jerrolds rein humoristischen Leistungen war: „Herrn Kaudels Gardinenpredigten“[1] („Mr. Caudle's curtain-lectures“, London 1846), die anmutigste und treffendste Verspottung jener Durchschnittsehen, in denen die Frau aus jeder Regung und jeder Äußerung des Mannes den Anlaß schöpft, sich als edle Dulderin, den Gatten aber als verabscheuungswürdiges Ungeheuer hinzustellen. Die „Briefe Punchs an seinen Sohn“ („Punch's letters to his son“, London 1843) und ähnliche Arbeiten zeugen durchaus von dem frischen Humor Jerrolds, welcher sich auch in einer guten Reihe seiner Dramen, Schwänke und Lustspiele, gesammelt in den „Lustspielen und Dramen“ („Comedies and dramas“, ebendas. 1854) bekundete. Unter denselben wurden „Zeit wirkt Wunder“ („Time works wonders“), „Schwarzäugig Suschen“ („Black-eyed Susan“), „Zurückgezogen vom Geschäft“ („Retired from business“) im eigentlichen Wortsinn populär. Mit dem Roman „St. Giles und St. James“ (London 1851), der schon im Titel auf die ungeheuern sozialen Gegensätze im englischen und speziell im Londoner Leben hindeutet, trat auch Douglas Jerrold in die Reihe der Tendenzpoeten; seine Erzählung hatte alle Vorzüge der Frische und Kürze vor vielen langatmigen Produkten der neuen Gestaltung voraus, vermochte aber natürlich dem Vorwurf nicht zu entgehen, daß auch sein Buch eine Moral im Sinn Robin Hoods vertrete, der die Reichen zu gunsten der Armen beraubte, ein Vorwurf, welcher von konservativer Seite mehr oder minder gegen alle die soziale Frage behandelnden Werke gerichtet wurde.

Eine Erscheinung nach dem Herzen der französischen und deut-

---

[1] Deutsch von Fr. Gerstäcker.

schen Tendenzautoren war die vielgepriesene und jedenfalls vom redlichsten Ernst beseelte Schriftstellerin Harriet Martineau. Am 2. Juni 1802 zu Norwich geboren, ward sie frühzeitig durch eine an Taubheit grenzende Schwerhörigkeit ungewöhnlich ernst gestimmt, beschäftigte sich mit historischen, nationalökonomischen und politischen Studien, ward eine begeisterte Anhängerin der Lehren Jeremy Benthams und begann sehr früh als Schriftstellerin aufzutreten. Neben Erbauungsbüchern und einigen unbedeutenden Versuchen in der reinen Darstellung setzte sie sich zur Aufgabe, ihre politischen und nationalökonomischen Anschauungen, die ihr schlechthin als Heilswahrheiten galten, durch Erzählungen in allen Volksklassen zu verbreiten und sich der Form der Erzählung für rein praktische, ja geradezu widerpoetische Zwecke zu bedienen. Mit einer bewunderungswürdigen Arbeitskraft und Hingabe lebte sie Jahrzehnt auf Jahrzehnt diesen Bestrebungen, selbst die großen Reisen, die sie nach Amerika und dem Orient unternahm, dienten ihr mehr zur Sammlung neuen Stoffs als zur Erholung. Vom Ertrag ihrer litterarischen Thätigkeit erwarb sie einen Landsitz Ambledon am Windermeresee, wo sie die zweite Hälfte ihres Lebens verbrachte und am 27. Juni 1876 starb.

Eine Gesamtcharakteristik der litterarischen Thätigkeit von Harriet Martineau kann insofern zwischen den direkt historischen, populär belehrenden, politischen Schriften der eifrigen Schriftstellerin und ihren Erzählungen keinen Unterschied machen, als die letztern niemals Selbstzweck sind, Miß Martineau also auch niemals ängstlich fragt, ob die künstlerische Form erfüllt oder nur angedeutet wird. Bei aller scharfen Nüchternheit, bei allem Nützlichkeitsfanatismus und der aufrichtigsten Mißachtung der reinen Poesie, welche die Seele der Schriftstellerin erfüllen, ist doch ein echt poetisches Element in ihr vorhanden. Noch ganz abgesehen von der Kraft ihrer Mitempfindung für fremdes Leid, ihres humanen Eifers, stand ihr die glücklichste Auffassung von Menscheneigentümlichkeiten zu Gebot und sie schuf einzelne Gestalten, die ganzes Leben, volle Wärme und Unmittelbarkeit zeigen. Dies bewährte sie schon in den zwanziger Jahren in den kleinen Erzählungen: „Weihnachtstag" („Christmas day") und „Der Freund" („The friend", London 1825), welche sich zuerst mit dem Leben der arbeitenden Klassen beschäftigten. In ihrem berühmtesten Werk, den „Bildern aus dem wirtschaftlichen

Leben" („Illustrations of political economy", London 1832—34), treten die Überzeugungstreue, die humane Redlichkeit und der tiefe Lebensernst der Verfasserin gleichmäßig zu Tage; die praktische Wirkung dieser Erzählungen mag eine außerordentliche gewesen sein („Es ist in Norwich ein taubes Mädchen, das mehr Gutes thut als irgend ein Mann im Land", Lord Brougham), aber sie zeigten das poetische Talent der Miß Martineau in jener Unfreiheit und Unschönheit, welcher die Tendenzlitteratur nur allzu leicht verfällt. Auch die Erzählungen: „Armengesetze und Arme" („Poor laws and paupers", London 1834) und die spätern „Forst- und Jagdgesetze" („Forest and game laws", ebendas. 1846) gelten nur der energischen Bekämpfung von gesetzlichen Mißbräuchen, und die wirklich poetischen Elemente in ihnen kamen beinahe gegen den Willen der Verfasserin hinein. Höher als diese Produktionen standen einige größere und kleinere Romane, in welchen es sich zwar immer noch um soziale Tagesfragen, aber doch wenigstens um solche handelte, welche mit den allgemein menschlichen Zuständen und Lebenserscheinungen enger zusammenhingen. Die Romane: „Derrbrook" (London 1839), „Die Stunde und der Mann" („The hour and the man", ebendas. 1840) und die Erzählung „Woge und Fels" („The billow and the rock", ebendas. 1846), namentlich der erstere größere Roman aus dem Leben einer kleinen englischen Stadt in den Tagen der Reformbill, blieben die vorzüglichsten Leistungen der Martineau und werden den Namen der Schriftstellerin in einer Zeit erhalten, in welcher ihren zahllosen Flugschriften, sozialwissenschaftlichen Abhandlungen, Leitartikeln, ihrer parteigefärbten und von den einseitigsten Sätzen der Manchestertheorie durchdrungenen „Geschichte Englands während dreißig Friedensjahren" kaum noch ein historisches Interesse gewidmet werden mag. Unter ihren schildernden und berichtenden Schriften erfreuten sich die Bücher: „Amerikanische Gesellschaft" („Society in America", London 1837) und die aus ihrem Nachlaß erschienenen „Erinnerungen" („Memorials", ebendas. 1877) verdienten Beifalls. Schweren Anstoß erregten bei der englischen Rechtgläubigkeit die offenen Bekenntnisse, mit denen sich Miß Martineau schon gegen den Ausgang ihres Lebens von jeder kirchlichen Überlieferung und kirchlichen Form lossagte.

Von weit geringerer und nur vorübergehender Bedeutung erwies sich die Thätigkeit eines Schriftstellers wie Henry

Mayhew, der gleichfalls seine besten Leistungen auf dem Gebiet der tendenziösen Litteratur gab und eine Reihe ihm nachfolgender Erzähler stark anregte. Geboren am 25. November 1812 zu London, durchlebte Mayhew eine ziemlich abwechselungsreiche und einigermaßen abenteuerliche Jugend, bis er mit einigen erfolgreichen Bühnenstücken und einigen humoristischen Skizzen in den Hafen der Litteratur einlief. Nachdem er einige Jahre hindurch die Redaktion des „Punch" geführt, dann längere Zeit auf dem Kontinent gelebt hatte, ließ er sich wieder in London nieder und arbeitete fortan mit seinen Brüdern Augustus und Horace Mayhew gemeinsam, ohne durch diese litterarische Kompanieschaft wesentlich gefördert zu werden. Als die hervorragendste Leistung Mayhews galt und gilt das Buch „Das London der Arbeit und der Armut" („London labour and London poor", London 1851), in dem er aus dem Rahmen der Dichtung völlig heraustrat und seine scharfen Beobachtungen des Londoner Straßenlebens, des Treibens in den Höhlen des Elends und Jammers mit einer rücksichtslosen Kühnheit zur Darstellung brachte, die wesentlich zu der Veränderung der altenglischen Anschauung beitrug, daß man diese Dinge gehen lassen müsse, wie sie eben gehen könnten.

Die Leiden und Lebenskämpfe der arbeitenden Klassen schilderte in ihren Romanen auch Elizabeth Cleghorn Gaskell. Geboren als Tochter des Geistlichen W. Stevenson 1822 zu London, verheiratet mit dem unitarischen Prediger William Gaskell, lebte die Schriftstellerin in Manchester, wo sie mehr als hinreichende Gelegenheit hatte, das Leben der Arbeiter und namentlich der Fabrikarbeiter kennen zu lernen. Bis zu ihrem am 12. November 1865 zu Alton in Hampshire erfolgten Tod veröffentlichte Elizabeth Gaskell eine Reihe von sozialen Romanen, von denen schon der erste: „Mary Barton" (London 1848), großen Erfolg hatte und den weitern erzählenden Schöpfungen der Schriftstellerin die allgemeine Teilnahme sicherte. Die Romane: „Ruth" (London 1853), „Lizzie Leigh" (ebendas. 1854), „Cranford" (ebendas. 1855), „Nord und Süd" („North and South", ebendas. 1855), „Das Recht zuletzt" (ebendas. 1860), „Einer dunkeln Nacht Werk" („A dark nights work", ebendas. 1863), „Sylvias Liebhaber" („Sylvia's lovers", ebendas. 1863), „Die graue Frau" („The grey woman", ebendas. 1865) nehmen eine eigentümliche Stellung zwischen

dem sozialen Tendenzroman und dem inzwischen in England modisch gewordenen Gouvernanten- und Sensationsroman ein.

Auch die Wiedergabe ländlichen Lebens erhielt eine tendenziöse Zuspitzung in den erzählenden Schriften des Irländers William Carleton. Als Sohn eines Pachters 1798 zu Clogher in der Grafschaft Tyrone geboren, widmete er sich zunächst der Vorbereitung zum geistlichen Stand, vertauschte den geistlichen Beruf mit dem litterarischen und erwarb mit seinen ersten Erzählungen und Sittenschilderungen aus der irischen Heimat einen gewissen Namen. Seine folgenden Arbeiten blieben von der Repealbewegung, der ganzen politischen Gärung der vierziger Jahre nicht unbeeinflußt, er selbst ward so tief in die Bewegung verstrickt, daß er nach dem Scheitern des irischen Nationalkonvents (1. Mai 1848) und der Unterdrückung des von Smith O'Brien geführten Aufstands nach Amerika flüchten mußte. Doch kehrte er, völlig amnestiert, schon Anfang der fünfziger Jahre aus den Vereinigten Staaten zurück. Seine litterarischen Leistungen erfreuten sich wachsender Anerkennung, schließlich ward er selbst durch eine Pension von der englischen Zivilliste geehrt, die er bis zu seinem am 30. Januar 1869 zu Dublin erfolgten Tod bezog. Die Reihe von Carletons Schriften ward mit den „Skizzen und Erzählungen aus dem irischen Landleben" („Traits and stories of the Irish peasantry", Dublin 1830) eröffnet, welche den Grundton der nachfolgenden Werke bereits anschlugen. Die „Irischen Erzählungen" („Tales of Ireland", Dublin 1834), die Romane: „Valentine Mac Clutchy" (ebendas. 1845) und „Willy Railly" (London 1855) sind gleichen Gepräges, Carleton schildert mit Vorliebe diejenigen Charakterzüge und Sitten seiner Heimatgenossen, durch welche sich dieselben am entschiedensten von den herrschenden Angelsachsen trennen. Seine Heimatsliebe und sein realistisches Schilderungstalent verhalfen einzelnen Erzählungen oft zu glücklichster Wirkung, im ganzen erhebt er sich aber nicht zur eigentlich poetischen Darstellung. Es blieb eine der schlimmsten Folgen der reinen Tendenzlitteratur, daß sie zur Unterschätzung des poetischen Vermögens an sich, zur Überschätzung von Fähigkeiten verleitete, welche in der Publizistik, der Tageslitteratur unentbehrlich und von Wert sein mochten, für die Litteratur aber, die Bleibendes schaffen soll, immer nur ein zweideutiger Gewinn waren.

Hundertfünfundachtzigstes Kapitel.

Charles Kingsley und seine Schule.

Schärfer, tiefer, geistvoller und bis in den letzten Kern poetischer als die vorgenannten Tendenzschriftsteller hat ein Dichter von hervorragender Phantasie und außerordentlicher Darstellungskraft, wie Charles Kingsley, die ungeheure Gärung der Zeit, die großen Konflikte der politischen, religiösen und sittlichen Welt, das unklare, dumpfe Ringen in Tausenden von Gemütern widergespiegelt. Kingsley war schon ein Spätling der Richtung, welche die Tendenzpoeten der dreißiger und vierziger Jahre eingeschlagen hatten, er ward gleichwohl ihr kraftvollster und bester Repräsentant und erhob sich in einigen seiner Werke zu jenem allgemeinen Gehalt und jener ergreifenden Darstellung menschlicher Charaktere und Schicksale, welche auch Tendenzwerke poetisch adelt. Kingsleys christliche Anschauung verband sich in eigentümlichster Form mit den demokratischen und sozialen Bestrebungen des Jahrhunderts, er war, wie kein andrer, „überzeugt, daß der alte Glaube, das ewige Evangelium, stehen und siegen und seine Macht bewähren werde in diesem wie in jedem der achtzehn verflossenen Jahrhunderte, indem er die jungen anarchischen Kräfte, welche jetzt, unbewußt ihrer Herkunft, gegen ihn, dem sie ihr Dasein verdanken, sich empören, unterwirft und organisiert“. Gegenüber dem in England immer machtvoller und hoffnungsreicher auftretenden Katholizismus stand Charles Kingsley durchaus auf dem Boden energischen, nicht engherzig hochkirchlichen Protestantismus, sein tiefstes Bestreben blieb es, alle gewaltigen Bewegungen des Tags mit dem Evangelium in Einklang zu bringen. Die Bedeutung Kingsleys, seiner Schüler und Geistesverwandten liegt freilich weniger in der Lösung als im entschlossenen Aufwerfen der Probleme; aber schon durch dies

Aufwerfen ward eine mächtige Gestaltungskraft und eine wahrhaft poetische Originalität entbunden.

Charles Kingsley war am 12. Juni 1819 zu Holne in Devonshire geboren, widmete sich gründlichen und vielseitigen Studien auf der Universität Cambridge, ward Geistlicher und als solcher in verhältnismäßig früher Jugend Rektor (Pfarrer) von Eversley in Hampshire. Er beteiligte sich schon in den vierziger Jahren auf das lebhafteste an allen Bestrebungen, durch welche die ungeheuern Gegensätze im sozialen Leben Englands ausgeglichen, die untern Klassen materiell, sittlich und intellektuell gehoben, die traditionelle Lüge und Heuchelei in den öffentlichen Zuständen gebrochen werden sollten. In seinen litterarischen Anfängen, namentlich den Predigten, die er zu Anfang seines Rektorats veröffentlichte, erschien und bekannte er sich als Schüler Carlyles, dessen Einwirkungen auch in den poetischen Werken unverkennbar sind, mit denen Kingsley nach 1849 hervortrat. Der Erfolg dieser poetischen Werke und die so tiefe als umfassende historische Bildung, welche sie offenbarten, stellten Kingsley in die Reihe der vorzüglichsten englischen Schriftsteller und veranlaßten 1859 seine Ernennung zum Professor der Geschichte in Cambridge. Im Jahr 1869 vertauschte er diese Stellung mit einem Kanonikat in Chester und fuhr fort, eine gewaltige und eigentümliche Produktivität zu entfalten. Am 23. Januar 1875 starb er zu Eversley, von ganz England aufrichtig betrauert; aus seinem Nachlaß traten noch hochinteressante Briefe hervor, welche ein denkwürdiges Licht auf viele seiner litterarischen und sozialpolitischen Bethätigungen warfen und ihn als in seltener Weise zur geistigen Führerrolle befähigt charakterisierten.

Die beiden ersten Romane Kingsleys: „**Alton Locke, Schneider und Dichter**" („Alton Locke, tailor and poet", London 1849), „**Hefe**" („Yeast, a problem"), gehören durchaus der Klasse jener sozialen Erzählungen an, in denen der verzweifelte Notstand der niedern Klassen und das schwere Ringen einzelner hochbegabter Naturen aus ihnen mit der sozialen Tradition in den brennendsten Farben dargestellt wurden. Namentlich „Hefe" war in gewissen Einzelheiten eine Meisterschilderung und brachte mit einer das englische Publikum erschreckenden Kühnheit alle geheimsten Empfindungen der gärenden Naturen, alle wilden Zweifel am Bestand der gegenwärtigen gesellschaft-

lichen Ordnung, alle krampfhaften Zuckungen in den Gemütern der Begabten zur Sprache. „Wenn man mich tadelt, daß ich Zweifel angeregt, ohne sie beantworten zu können, so antworte ich: ich habe sie nicht angeregt, sie sind da, sie sind wirklich, sie zeigen sich immer drohender an, und ohne sie gründlich zu verstehen, ist an eine Heilung nicht zu denken."

Indes veranlaßten die geteilte Empfindung, welche diese ersten Schöpfungen erregten, wohl auch die Erkenntnis, daß gerade im ernstern und tiefern Zeitroman die Reflexion und Diskussion alle Handlung und eigentlich poetische Stimmung zu überwältigen und zu ersticken drohe, Kingsley dazu, der eignen Zeit ihr Spiegelbild oder auch ihr Gegenbild in historischen Romanen zu zeigen. Die bedeutendste der hierher gehörenden Leistungen war „Hypatia, oder neue Feinde mit altem Gesicht"[1] („Hypatia, or new foes with an old face", London 1853), eine Geschichte aus dem 5. Jahrhundert n. Chr., deren Haupthandlung die Ermordung der heidnischen Philosophin Hypatia durch den christlichen Pöbel von Alexandria bildet. Im Rahmen dieser Erzählung gibt der Dichter ein gestaltenreiches Bild der zerklüfteten und zerbröckelnden römisch-griechischen, der ihr gegenübertretenden germanischen Welt, welche in der flutenden Bewegung der Völkerwanderung begriffen ist. Er wendet sich gegen die Mächte, die inzwischen anderthalb Jahrtausende herangewachsen sind, gegen den alleinseligmachenden Fanatismus (Katholizismus) und gegen den menschenvergötternden Pantheismus, und stellt sie meisterhaft in ihren Anfängen, in der giftigen Wurzel dar, welche schon die ganze tödliche Kraft des Baums und seiner Früchte birgt. Der bereits entarteten Kirche soll in einer Gruppe von Gestalten, unter denen diejenige Philammons die bedeutendste ist, das reine Christentum entgegengestellt werden, wobei freilich der Eindruck unvermeidlich ist, daß in aller Welt die Männer der rücksichtslosen, leidenschaftlichen Thatkraft und der großen Intrige über die Naturen vom Schlag Philammons siegen müssen. Unendlich gelungener als die Darstellung des Christentums und seiner Wirkungen auf die heidnische Welt erscheint die Vorführung dieser letztern Welt selbst in ihrer innern Öde, ihrer hochmütigen Trostlosigkeit, ihrer den Einzelnen immer unbarmherziger

[1] Deutsch von J. Bunsen (Leipzig 1859).



zerreißenden Skepsis, ihrem immer angstvollern Suchen nach einer Wahrheit, einer lebendigen Kraft.

Der nächste historische Roman: „Gen West!“ („Westward ho!“, London 1855), darf in gewissem Sinn als Kingsleys bedeutendste Produktion bezeichnet werden. Der zweite Titel: „Abenteuer des Sir Amias Brigh unter der glorreichen Regierung der Königin Elisabeth 1575—88“, bezeichnet den historischen Grund, auf welchem sich die phantastisch-abenteuerliche Geschichte abspielt, welche von England nach Südamerika führt und sich um die Schicksale einer Gruppe von jungen Männern bewegt, welche sich in gemeinsamer Leidenschaft für die schöne Rosa Salterne zu der „edlen Bruderschaft von der Rose“ vereinigt haben. Der Untergang Frank Leighs und Rosa Salternes im spanischen Südamerika, die wilden Thaten der englischen Flibustier an den Küsten der spanischen Besitzungen erscheinen doch nur als interessante Episoden in dem großen, ungeheuern Ringen zwischen England und Spanien, besser zwischen Protestantismus und dem von den Jesuiten geführten und inspirierten Katholizismus. Mit der Zerstörung der Armada, dem Sieg des Elisabethischen England über die größte Gefahr, welche ihm und dem ganzen protestantischen Europa je gedroht („der Tag von Salamis ist nichts gegen diese Titanenschlacht“), schließt der merkwürdige Roman. Der Reichtum und die Kraft der Charakteristik helfen das Urteil Bunsens, welcher in Kingsley vor allem ein dramatisches Talent sah, wenigstens zum Teil bestätigen.

Ein letzter historischer Roman von eigentümlicher Haltung und Stimmung ist „Hereward“ („Hereward the wake, the last of the English“, London 1866), welcher eine der Erhebungen der von den Normannen zu Boden getretenen Sachsen schilderte.

Auf den Boden der Gegenwart trat Kingsley in der charakteristischen Erzählung „Zwei Jahre sind's her!“ („Two years ago!“, London 1857) zurück, in welcher er an den eben vergangenen Krimkrieg anknüpfte. Hier wie überall bleibt es unverkennbar, daß Kingsley das große soziale Problem der Gegenwart, die schwere Frage nach der Gestaltung der Zukunft, entschlossen anfaßt, ohne mehr als eine allgemeine dämmernde Vorstellung eines geläuterten praktischen Christentums zu haben, welches die Lösung aller Rätsel, die Besiegung aller Schwierigkeiten bringen soll. Dabei überkommt ihn kein Zweifel, daß die Entwickelung dieses neuerstarkten Christentums nur von pro-

testantischer Seite ausgehen kann, er ist überzeugt, daß aus aller Gärung der Gegenwart doch noch ein Heil herauswachsen müsse. Bis dahin soll der Poet vor den verworrenen und häßlichen Bildungen nicht zurückschrecken, soll die wunderlichen Auswüchse der Zeit, die charakteristischen, vor allem aber die starken Erscheinungen (stark im wörtlichsten Sinn, denn auch auf die ungebrochene und ungewöhnliche Körperkraft legen Kingsley und seine Schule einen besondern Wert) mit der Energie der Wahrheit darstellen. Leicht möglich, daß auf diesem Weg nicht volle Befriedigung gefunden wird; aber der Gewinn wird immer größer sein als beim Beharren im ästhetischen Pantheismus, im Scheinwesen und modischen Spiel mit Dingen, welche nur mit dem strengsten Ernst in Angriff genommen werden sollen. Kingsleys übrigen poetischen Werke haben nicht die Bedeutung wie seine Romane, jedoch erweisen sie die Stärke und Vielseitigkeit seines Talents. Unter seinen Gedichten verdient „Andromeda" („Andromeda and other poems", London 1857), unter den dramatischen Versuchen „Die Tragödie einer Heiligen" („The saint's tragedy", ebendas. 1848) ausgezeichnet zu werden. Letztere ist sehr charakteristisch für Kingsleys Auffassung des Christentums; die heilige Elisabeth, durch die Konsequenzen der mittelalterlichen Askese und der Werkheiligkeit weiter und weiter bis zur Sünde geführt, ist die Repräsentantin der falschen Christlichkeit. Sie empört sich wider die Natur und wider den lebensfreudigen, thatkräftigen Geist des echten Christentums — und bereitet sich damit ihr tragisches Schicksal selbst.

Der poetischen Schule, die unmittelbar aus Kingsleys Anregungen und, wie er selbst, aus Carlyles mächtigem Einfluß hervorging, gehörte vor allen sein jüngerer Bruder, Henry Kingsley, an. Geboren 1830 zu Holne, studierte Henry in London und Oxford und begab sich unmittelbar von der Universität nach Australien, wo er mehrere Jahre verweilte und so reiche als eigentümliche Lebenseindrücke in sich aufnahm. Nach London zurückgekehrt, trat er um 1859 zuerst als Schriftsteller auf, war an mehreren Zeitungen und Zeitschriften beteiligt und redigierte einige Jahre hindurch die „Daily Review" in Edinburg. Im Jahr 1870 wohnte er als Berichterstatter dem Feldzug bei und war Augenzeuge der weltgeschichtlichen Katastrophe von Sedan, die ihm später zum Hintergrund eines seiner letzten Romane diente. Henry Kingsley starb 1876 zu London.

Unter seinen Romanen können die „Erinnerungen Gottfried Hamlyns" („Recollections of Geoffry Hamlyn", London 1859), „Ravenshoe" (ebendas. 1861), „Austin Elliot" (ebendas. 1863), „Leighton Court" (ebendas. 1866) als die bedeutendsten bezeichnet werden. Er teilt in ihnen in der Hauptsache die sozialen Anschauungen seines Bruders, besitzt aber bedeutend weniger Originalität und Gestaltungskraft als dieser. Mit dem Roman „Margarete die Alte" („Old Margaret", London 1871) begab er sich auf das Gebiet des historischen, des archäologischen Romans, und hier glichen seine Schilderungen der vlämischen Sitten im 14. Jahrhundert und seine phantastischen, zum Teil bizarren Gestalten in auffälligster Weise den Situationen und Figuren in den Romanen Charles Kingsleys.

Auch der Theolog, welchem sich Kingsley und seine Freunde anschlossen, und dem sie einen guten Teil ihrer Anschauungen über die Aufgabe des Christentums in den sozialen Kämpfen der Gegenwart verdankten, Frederik Denison Maurice (geboren zu Normanton in Suffolk 1805, gestorben 1. April 1872 in London), versuchte sich im Sinn jener Sozialreform, welche er in Predigten, in wissenschaftlichen und popularphilosophischen Werken verfocht, in einer größern Novelle: „Eustace Conway", welche um ihres geistigen Gehalts willen Beachtung verdiente, aber aufs neue den Beleg lieferte, daß die poetische Form ohne eine spezifische Begabung dafür niemand zu Gebote steht.

Der Schule Kingsleys schloß sich geistig weiterhin Richard Hengist Horne an, ein Schriftsteller, welcher freilich seiner Geburt und seinen Anfängen nach einer frühern litterarischen Generation zugezählt werden müßte. Geboren 1804 zu Edmonton in Middlesex, erhielt er seine Erziehung in einer Militärschule, nahm in Mexiko Dienste, widmete sich, nach London zurückgekehrt, der Journalistik, ging 1852 nach Australien, von wo er erst 1870 zurückkehrte, um nun wieder der Litteratur zu leben. Seinen Ruf erwarb er hauptsächlich durch eine Reihe von Dramen, unter denen die biblischen: „Johannes der Täufer" („John the baptist"), „Hiob" („Job") und „Judas Ischariot" (1851) eine besondere Beachtung verdienen. Im „Judas Ischariot" wird in Übereinstimmung mit andern Auffassungen der Gedanke vertreten, daß der Verräter des Heilands den alsbaldigen Sieg seines Herrn, den er für allmächtig hält

und zum Wunderthun gleichsam zwingen will, hat herbeiführen wollen. Die übrigen Werke Hornes verraten eine eigne Mischung von Phantastik und kühner Realität, sowohl das epische Gedicht „Orion" (London 1851) als die Dramen: „Gregor VII." und „Laura Dibalzo" gehören nicht zur Alltagslitteratur.

Auch Arthur Joseph Mauby, geboren am 19. August 1828 zu Clifton bei York, Rechtsanwalt in London, erscheint in der Gruppe der Dichter, deren Poesie wenn nicht völlig, so doch zu einem guten Teil der Sozialreform dienen sollte. Seine Dichtungen: „Benoni" (London 1852), „Alte und neue Gedichte" („Verses new and old", ebendas. 1865) und das Idyll „Dorothea" (ebendas. 1880) wurden wenigstens in dem Kreis, dem er sich angeschlossen, mit großem Enthusiasmus begrüßt. Auch Edward Jenkins, geboren 1838 zu Bangalur in Indien, Rechtsanwalt in London, Generalagent für die Regierung von Kanada und Parlamentsmitglied, zeigte sich wenigstens mit seinen litterarischen Anfängen, den Erzählungen: „Ginx's Baby" (London 1870), eine Darstellung der Schicksale eines verlassenen Kindes, und „Klein Hodge" („Little Hodge"), den christlichen Sozialisten verwandt. Die weitere Entwickelung der Schule bis in die Gegenwart herein ist naturgemäß noch zu keinem Abschluß gelangt.

Hundertsechsundachtzigstes Kapitel.

Italien und die italienische Dichtung nach 1830.

Auf kein zweites Land Europas, selbst Belgien und Polen nicht ausgenommen, brachte die französische Julirevolution eine so allseitige, tiefgehende und weittragende Wirkung hervor wie auf Italien. Es ist früher dargestellt worden, wie die Schicksale dieses Landes seit der ersten französischen Revolution den jahrhundertelang schlummernden Gedanken an die nationale Gemeinsamkeit und die einstige Größe Italiens wieder erweckt hatten, und welchen Anteil die neu aufstrebende Dichtung von Parini und Vittorio Alfieri bis zu Manzoni an dem neuen, in tausend Formen und Gestalten sich äußernden Nationalgefühl hatte. Das Verhängnis wollte, daß, abgesehen von dem noch seitab liegenden, erst halb italienischen Königreich Sardinien-Piemont, die bestregierten Teile Italiens unter ganzer oder halber Fremdherrschaft standen, während im Kirchenstaat, in Neapel und Sizilien Mißregierung der schlimmsten Art, eine das Leben aller Einzelnen, namentlich aller Gebildeten, schwer bedrückende, ja geradezu sinnlose und darum haltlose Despotie waltete. Nachdem die ersten Erhebungen in den zwanziger Jahren gescheitert waren, rief die Julirevolution neue Versuche hervor, mit bewaffneter Hand die unerträglichen Zustände zu beseitigen, Versuche, die selbst da, wo sie den heimischen Regierungen gegenüber siegreich waren, sofort durch die Intervention Österreichs wieder zu Boden geschlagen wurden. Durch nichts aber ließ sich die Stimmung ändern, die sich nach und nach in nahezu allen italienischen Lebenskreisen gebildet hatte und seit der Julirevolution alle edlern Naturen Italiens zum unbeugsamen Widerstand gegen die ihnen angesonnene Schickung in das schlechthin Unwürdige vereinigte. Tausende, ja Zehntausende ließen sich von ihrer Verbitterung, ihrem Haß in die verhängnisvollen

geheimen Verbindungen hineintreiben; der unermüdliche patriotische Verschwörer Giuseppe Mazzini aus Genua, welcher durch unablässige Agitationen und fortgesetzte Versuche zum Losbruch alle Regierungen der Halbinsel in Atem erhielt, übte auf die italienische Jugend namentlich der gebildeten Stände eine dämonische Anziehungskraft; edle Opfer, wie die Gebrüder Bandiera, fielen in den dreißiger und vierziger Jahren, und die krampfhaften Zuckungen des italienischen Patriotismus zogen die Ketten oft tiefer ins Fleisch. Aber wenn es gelang, die vereinzelten Aufstände, die phantastischen Befreiungsversuche zu Boden zu schlagen und die Kerker immer aufs neue mit der besten Jugend Italiens zu bevölkern, so war es doch unmöglich, den Geist zu unterdrücken, welcher sich schon zwischen 1827 und 1833 in der umsonst verbotenen Florentiner „Antologia“ ausgesprochen hatte und der bis in die Paläste der ältesten italienischen Familien hinein die ganze Nation mit der Zuversicht erfüllte, daß sie ihren Platz unter den lebenden Völkern Europas wieder einnehmen werde. Die wechselnden Hoffnungen und schweren Enttäuschungen, welche die Italiener auf dem Weg zur Verwirklichung dieses Traums erlebten, spiegelten sich ebenso wie die freiheitsdurstige, nach neuem Leben begehrende Stimmung aller italienischen Lebenskreise in der Litteratur. Daß dieselbe in diesem Zeitraum eine durchaus tendenziöse und politische Richtung erhielt, stimmte mit der allgemeinen Entwickelung aller europäischen Litteraturen seit der Julirevolution überein. Doch brauchte sich die italienische Dichtung nicht bloß auf das liberale Pathos und die politische Satire zu beschränken, um an der Bewegung, welche durch die Nation ging, Anteil zu nehmen. Jede innerlich wahre und lebendige Darstellung aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart Italiens war ein Protest gegen die Gewalten des Augenblicks, gegen das moralische Todesurteil, welches die Politik über die Zukunft Italiens gesprochen hatte. Auf diesem Boden schloß es schon Kühnheit, schloß Opposition und leidenschaftliche Anklage, schloß die stärkste Wirkung auf die Sympathien der Nation in sich, wenn der Dichter einfach seine tiefern Empfindungen aussprach und das Leben mit Kraft und innerer Wahrheit erfaßte. Jede echte Empfindung und jeder Blick für das Wesen der Dinge standen hier in den kämpfenden Reihen und halfen die unheilvolle und unnatürliche Existenz, die Italien seit 1815 führte, bekriegen.

Die Einzelheiten des Umschwungs, die lange Reihe der Vorbereitungen von den Anfängen der bessern Verwaltung in Toscana, von den trunkenen Hoffnungen, welche die Wahl und die ersten Regierungshandlungen Pius' IX., des ersten volkstümlichen Papstes seit langen Zeiten, erweckten, an, die erste gesunde Hoffnung, die mit dem Anschluß des savoyischen Königshauses in Turin an die nationale Sache aufblitzte, die Erlebnisse, Triumphe und Demütigungen der Revolutionsjahre 1848 und 1849 gehören alle der politischen Geschichte an und stehen mit der Litteraturgeschichte nur insoweit im Zusammenhang, als die spezifisch politische Dichtung der Italiener zum Teil an diese Vorgänge anknüpfte. Die Niederlage der nationalen Sache im Jahr 1849 bedeutete nichts, da Sardinien das einmal ergriffene Banner der Nationalunabhängigkeit und einer modernen Staatsverwaltung aufrecht erhielt, so daß die völlige Befreiung seit 1849 nur noch eine Frage der Zeit war. Die Niederlagen des letztern Jahrs drängten noch mehr als zuvor zum Einheitsgedanken, zum Zusammenschluß aller Wünsche und Bestrebungen in der Herstellung einer großen italienischen Monarchie unter der Dynastie König Karl Alberts und Viktor Emanuels.

Auch an dieser letztern, mit dem Jahr 1859 beginnenden Wendung der Dinge hatte die italienische Litteratur, Dichtung wie Prosa, einen entscheidenden Anteil gehabt. Dem unsterblichen Geschichtswerk Pietro Collettas: „Geschichte Neapels von 1734—1824", entstieg zuerst die vernichtende Überzeugung, daß auf dem Weg friedlicher Entwickelung des Gegebenen für dies Volk kein Heil zu hoffen sei, an den zürnenden Versen Giustis ermaß man die Tiefe der nationalen Schmach; die allgemeine Thatsache, daß jede Art ernsten geistigen Lebens den Gewalthabern verhaßt war und verhaßt blieb, daß die gesamte poetische Litteratur nur unter beständigem Argwohn, unter tausend Hindernissen gedieh, gereichte den Poeten und Schriftstellern insoweit zum Vorteil, als sich ihnen Ohr und Herz Italiens leichter erschlossen.

Der hervorragendste und für die Zeiten zwischen 1830 und 1848 einflußreichste Dichter Italiens war der Satiriker Giuseppe Giusti. Geboren am 13. Mai 1809 zu Monsummano in Toscana, erhielt Giusti seine erste Bildung auf den Lateinschulen zu Pistoja und Lucca, studierte die Rechte in Pisa, widmete sich im Büreau des Advokaten Capoquadri zu Florenz

einige Zeit der juristischen Praxis, blieb aber dabei litterarischen und politischen Bestrebungen mit ganzer Seele zugewandt. Als im Jahr 1835 die bittere Satire auf den Tod des Kaisers Franz von Österreich, die handschriftlich in Florenz verbreitet wurde, alle Gemüter in Bewegung setzte, klang zuerst der Name des jungen Satirikers von Mund zu Mund. Der Dichter fuhr fort, seine satirische Geißel bei den unerfreulichsten Vorgängen des Tags mit patriotischem Zorn zu schwingen, und blieb weit entfernt, nach der Weise demagogischer Poeten den Massen zu schmeicheln. Vielmehr goß er den äußersten Spott und Hohn über die hohlen liberalen Schwätzer, die seit dem Erwachen des Nationallebens wie Pilze aus der Erde schossen, ebenso aus wie über die servilen Diener der Gewalt und die feigen Achselträger. Ein charaktervoller Ernst durchdrang alle Poesien des jungen Dichters, der inzwischen die ganze Schwere des Lebens durch eine unglückliche Liebe und frühe Krankheit erfahren hatte. Im Jahr 1843 gab er eine kleine Sammlung seiner rein lyrischen, 1845 eine erste seiner politisch-satirischen Gedichte heraus. Die Hoffnungen des Jahrs 1847 erfüllten auch ihn, den Unabhängigkeitskampf des Jahrs 1848 begrüßte er mit leidenschaftlichem Anteil, er hätte gern aus seinen Gedichten die Strophen getilgt, die er früher gegen Carlo Alberto von Sardinien geschleudert. Er sah bald, daß die Zügellosigkeit und Sinnlosigkeit des italienischen Radikalismus den Sieg gefährde, mit dem schärfsten Geist maß er den Abstand der hochfliegenden Phrasen von den Thaten und züchtigte den Wortschwall der pathetischen Freiheitshelden, welche die ehrlichen Kämpfer nur zu lästern wußten. „Für die Versmacher", schrieb er an seinen Freund Adriano Biscardi, „verwandelt sich der Gardasee in eine Pfütze und der Mincio in ein schwaches Rinnsal, Männer und Pferde bekommen Flügel, die Kanonen ziehen und laden sich von selbst und treffen selbst die rechten Ziele, jeder Soldat hat einen Raben zur Seite, wie Elias der Prophet, und wird von diesem verpflegt, das Werk eines Monats hätte in einem Tag abgethan sein sollen, zur Arbeit eines Tags wurde in der Phantasie der Ungeduldigen und Furchtsamen ein volles Jahr verwendet." Auch in seiner engern Heimat Toscana hatte er die Überstürzung und Selbstsucht der Demagogen zu beklagen, welche die volle Wiederherstellung der alten Zustände ermöglichte. Die trostlosen Eindrücke der Jahre 1849—50 waren zu viel für

seine geschwächte Gesundheit: am 31. März 1850 erlag er im Hause seines Freundes, des edlen Marchese Gino Capponi, einem Blutsturz. Er ward in der Kirche San Miniato zu Florenz beigesetzt.

Giustis „Gedichte"[1] („Versi", Florenz 1852, durch Verbot und Vernichtung selten gewordene erste Ausgabe; vollständigste Ausgabe, ebendas. 1868—73) waren in der That der höchste poetische Ausdruck, den der patriotische Zorn und das brennende Schamgefühl, welches seit 1830 die Brust aller edlern Italiener erfüllte, überhaupt gewinnen konnten. Die wenigen nicht satirischen Gedichte verraten eine starke lyrische Begabung der vornehmsten Art, einen Poeten, der die tiefsten Schmerzen seines Innern, die edle Trauer um zerstörtes Lebensglück nur mit der keuschesten Zurückhaltung enthüllt, der für alles den reinsten und sich tief in die Seele des Lesers prägenden Ausdruck findet und in seiner knappen Unmittelbarkeit weit von der rhetorisch-akademischen Lyrik seines Landes abweicht. Aber auch seine politischen Satiren, Meisterstücke in reicher Sittenschilderung, in genialer Wiedergabe der zeitgemäßen Typen, getränkt von der Quellfrische der volkstümlich sinnlichen Redewendung, in genialer Formbeherrschung oft in ein und demselben Gedicht jene mannigfachen Töne anschlagend, die hier den Scherzen des Pulcinell der alten Kunstkomödie und dort den erhabensten Zornlauten Dantes entsprechen, zeugen für die ernste, im innersten Kern ethische Natur des Dichters. „Die Dampfguillotine", „Dies irae", „Die Krönung", „Zum ersten Gelehrtenkongreß in Pisa", „Die Humanitarier", „Memento", „Auf den Katarrh eines Sängers", vor allen aber „Die Verlobung", „Gingillino", „Die Resignation", „Der Wahrsager", das Prachtgedicht „Sant' Ambrogio", „Der Kongreß der Sbirren", „Das Ordensfest" („La vestizione") waren ebensoviel patriotische Thaten wie vorzügliche Gedichte. „Man hat Giusti vielfach mit Béranger verglichen. Nichts kann schiefer und irreführender sein. Denn mögen sie in einzelnen Äußerlichkeiten sich berühren, in der unfehlbaren Macht über die Sprache, in der populären Frische und Derbheit, in der Neigung zum Refrain: im Kern ihres Wesens sind sie so verschieden wie die Nationen, denen sie

[1] Gedichte von Giuseppe Giusti, deutsch von Paul Heyse (Berlin 1871).

angehören. Dieser Unterschied ist ein tiefer Temperamentsgegensatz. Giustis melancholisch-reizbare Stimmung, durch den Scherz nur auf Augenblicke vom Druck des öffentlichen Unglücks befreit, ist von Bérangers sanguinisch-beweglicher Heiterkeit so weit entfernt wie, freilich in völlig anderm Sinn, die phantastische Hoheit seines Ahnherrn Dante von dem grotesken Humor eines Rabelais. Giusti ist eine sittliche Macht, eine Tiefe des Charakters eigen, die Béranger, der sich immer auf einer gewissen mittlern Höhe wackerer Freisinnigkeit bewegt, völlig fremd sind. Dem gewaltigen Naturell des Monsummaners entspricht im Übermut des Humors das Cynische; Béranger wird gelegentlich frivol. Dieses schwerere spezifische Gewicht der Dichtungen Giustis, der tiefere Grundton, den sie anschlagen, und die individueller gefärbte Leidenschaftlichkeit des Dichters beschränken freilich den Kreis des Publikums, auf welchen diese Erscheinung wirken kann, während das Mittelmaß einer geistigen und sittlichen Persönlichkeit wie Béranger auf die ungeheure Mehrheit der Menschen seinen Zauber ausübt. Wer aber durch einen verwandten Zug in seinem Innern zu jenem sich hingezogen fühlt, wird, je tiefer er in seine Art und Kunst eindringt, um so inniger ihn bewundern und lieben. Der starke lyrische Pulsschlag des Dichters trägt dazu bei, seinen Satiren ihre unvergängliche Wirkung zu sichern. Wie oft durchbricht ein Klang aus dem tiefsten Innern die scheinbar gleichgültig vorgetragene Schilderung und verrät den höchst persönlichen Anteil, den der Dichter an seiner Aufgabe nimmt. Wenn so die meisterlich leise Ironie plötzlich in den lautesten Grimm und Gram umschlägt, fühlen wir, daß die Natur hier mächtiger war als die künstlerische Absicht. Jener vertrauliche halblaute Stil des Plauderns, der bei Giusti einen unendlichen Reichtum an sarkastischen, wehmütigen, höhnischen und gutmütig warnenden Tönen entfaltet, schwillt gelegentlich zu so majestätisch sonorer Erzgewalt an, daß das Lachen auf unsern Lippen erstirbt und wir den mahnenden Geist der Geschichte aus diesen leichten Blättern zu vernehmen glauben. Die gestörte Einheit des Tons geht dann in die höhere Einheit des Gemüts auf, dem diese streitenden Töne entströmt sind, und was wir am Gedicht vielleicht verlieren, haben wir am Dichter gewonnen.“ (Paul Heyse, „Einleitung zu Giustis Gedichten“.)

In geradem Gegensatz zu der Natur und der Ausdrucksweise

Giustis stand der wenige Jahre jüngere, als Dichter wie als Patriot vielgefeierte Aleardo, Graf Aleardi, welcher, 1812 zu Verona geboren, seine Studien auf der Universität zu Padua gemacht hatte und schon hier der österreichischen Polizei als „Karbonaro" verdächtig geworden war. Begreiflich genug, daß man ihm eine Anstellung versagte, und noch begreiflicher, daß man, nachdem er durch eine reflektierte Dichtung: „Arnalda", sein poetisches Talent kundgegeben hatte, die etwanigen Lebensäußerungen dieses Talents mit besonderer Ängstlichkeit überwachte. Die Erlaubnis zum Druck seiner mit Anspielungen auf die Zeit hinreichend durchsetzten poetischen Erzählungen ward versagt, Dichtungen, die selbst die Zensur hatte passieren lassen, unmittelbar nach ihrem Erscheinen vernichtet. Doch reichten die rein lyrischen Gedichte, welche bekannt wurden, vollständig hin, den jungen Grafen bereits unter die Hoffnungen des Vaterlands zu reihen. Im Jahr 1848 trat er in die Dienste der unter Manin neuhergestellten venezianischen Republik, wurde gefangen und hatte lange Kerkerhaft in Mantua zu bestehen. Auch 1859, kurz vor Ausbruch des Kriegs, war Aleardi wieder verdächtig geworden und hatte eine erneute Verhaftung zu bestehen. Nach 1859 siedelte er nach Mailand über, ward Mitglied des italienischen Parlaments und kehrte in seine Vaterstadt erst zurück, als (im Herbst 1866) die italienische Trikolore auch über den Wällen von Verona wehte. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Verona, wo er am 17. Juli 1878 starb. Aleardi ist ein Lyriker, bei dem rhetorisches Pathos und elegische Reflexion überwiegen. Der Traum von Italiens Größe und Zukunft erfüllt auch ihn, aber er vermag ihm nur Ausdruck zu geben, indem er breit und mit bilderreicher Wortpracht seine Sehnsucht und seine Schmerzen darlegt. Die Sammlung seiner „Gesänge" („Canti", Florenz 1867) spiegelt die ganze Eigenart des Dichters, dem nur im feierlich Getragenen wohl war. Unter seinen Dichtungen gelten „Eine Jugendstunde" („Un' ora della mia giovinezza"), die Schilderung einer Wanderung im Gebirge mit den an sie geknüpften Träumen, ferner die „Briefe an Maria", weiterhin das in Erinnerung an persönliche Leiden geschriebene „Triste dramma", „Die sieben Soldaten" (Garibaldi gewidmet) und das große, gegen Pius IX. geschleuderte Gedicht, in welchem er den Papst als einen unglückseligen Greis charakterisiert, der tiefes Erbarmen erwecke, als die bedeutendsten.

Auch einige erzählende Gedichte, so „Raffael und die Fornarina“, wurden um ihrer Farbenpracht und der schönen Sprache willen gerühmt; aber freilich trat bei diesen Anläufen zu Tage, daß dem Dichter die Kraft der Gestaltung, der lebendig sich einprägenden Charakteristik, gebreche. Die Angriffe des spätern italienischen „Verismus“ richteten sich hauptsächlich gegen die Schätzung, deren sich Aleardi unter seinen Landsleuten erfreute; sie erschienen zu einem Teil ungerecht, insofern der veronesische Poet die Wiederholung einer durch die ganze italienische Litteratur hindurchgehenden Gestalt ist, des Lyrikers, welcher tiefere eigne Empfindung, echte Begeisterung mit einer unbesieglichen Hinneigung zu den akademischen Formen und einem traditionellen Wort- und Bilderprunk unlöslich verbindet.

Unter den poetischen Belebern des italienischen Nationalgefühls nahm auch Manzonis Schwiegersohn d'Azeglio, dem es noch vergönnt wurde, als handelnder und leitender Staatsmann dem neuen Italien zu dienen, keinen geringen Rang ein. Massimo Taparelli, Marchese d'Azeglio, als der Sohn eines piemontesischen Generals am 2. Oktober 1798 zu Turin geboren, ward, während sein Sinn durchaus der Kunst zuneigte, zum Eintritt in ein sardinisches Kavallerieregiment bestimmt, setzte es indessen durch, nach wenigen Offiziersjahren den Abschied zu nehmen und sich in Rom dem Studium der Landschaftsmalerei zu widmen. Spärlich von daheim unterstützt, fand sich der junge Marchese in die bescheidene Existenz eines Künstlers um so besser hinein, als er in diesen Jahren Jugendfreundschaften schloß und seine Seele mit der Hoffnung auf die Wiedererstehung Italiens erfüllte. Nach dem Tod seines Vaters, der ihm ein mäßiges Vermögen hinterließ, ging d'Azeglio nach Mailand, befreundete sich hier mit Alessandro Manzoni, dem ersten italienischen Dichter, gewann die Liebe von dessen Tochter und verheiratete sich mit ihr. Das Beispiel seines Schwiegervaters erweckte die in ihm schlummernde, bis dahin nur dilettantisch geübte poetische Fähigkeit, und er schrieb zwei historische Romane, welche die Wirkung hatten, die schon im Eingang aller Darstellung vergangenen, größern italienischen Lebens zugesprochen ward. Das erwachte Selbstgefühl und die Hoffnungen der Nation stärkten sich an diesen und ähnlichen Gebilden. d'Azeglio wendete sich übrigens bald von der litterarischen Wirksamkeit mit leichter politischer Färbung zur Politik

selbst und ward einer der Gründer jener Partei unter den Italienern, die ihre Erwartungen auf das Schwert des sardinischen Königs setzte. Der piemontesische Edelmann war der geborne Vermittler zwischen der Nationalpartei und König Karl Albert. Im Jahr 1848 focht d'Azeglio tapfer in den Reihen seiner Landsleute; als Oberst einer Legion römischer Freiwilligen ward er in dem unglücklichen Kampf bei Vicenza schwer verwundet, trat, wiederhergestellt, zu Anfang des Jahrs 1849 in die sardinische Deputiertenkammer ein und bildete nach der Schlacht von Novara und der Abdankung König Karl Alberts das erste Ministerium König Viktor Emanuels. Durch die Aufrechterhaltung der piemontesischen Verfassung und die Pflege der nationalen Gesinnung innerhalb des sardinischen Staats schufen d'Azeglio und die ihm Gleichgesinnten einen Damm des Widerstands gegen die völlige Wiederherstellung der Zustände vor 1848. Die Dienste, welche er als sardinischer Minister, als Gesandter in Paris, als Gouverneur der Romagna und der Herzogtümer 1859, als erster Gouverneur von Mailand, als Senator seinem Vaterland noch leistete, stellten ihn unter die Begründer des neuen Königreichs Italien. d'Azeglio starb am 15. Januar 1866, nachdem er die Erhebung von Florenz zur vorübergehenden Hauptstadt Italiens noch erlebt hatte.

Unter seinen litterarischen Werken sind nicht die poetischen Schriften, sondern die autobiographischen „Erinnerungen" („I miei ricordi", Florenz 1866) die wichtigsten. Aus denselben weht dem Leser die eigentümliche Atmosphäre entgegen, in welcher die gebildeten Italiener im Menschenalter zwischen 1830 und 1860 lebten, in welcher die besten neuern Leistungen der italienischen Litteratur gediehen. Die poetischen Hauptschöpfungen d'Azeglios, die Romane: „Ettore Fieramosca" (Mailand 1833) und „Niccolò de' Lapi" (ebendas. 1841), stehen ganz und gar unter dem Einfluß von Manzonis Meisterwerk „Die Verlobten". Die feste Kompositionsweise wie die einheitliche Stimmung der „Promessi sposi" beruhten freilich auf einer Meisterschaft, welche d'Azeglio nicht zu Gebote stand; aber die Mischung historischer und aus der eignen Erfindung stammender Elemente, die redselige Breite gewisser Episoden, die Hervorhebung der Lichtseiten des italienischen Volkstums und bestimmter nationaler Charaktertypen, selbst eine gewisse Art der Rührung, die mit den Grundempfindungen italienischer Poesie in

bemerkenswertem Kontrast stand, gemahnten an Manzoni. Und die Absicht, auf die Gegenwart zu wirken und die Stimmung der Leser entscheidend zu kräftigen, trat in den Romanen d'Azeglios viel energischer zu Tage als in dem Kunstwerk Manzonis.

Zu den ältern Freunden Manzonis, welche durch ihre eignen Erlebnisse von der romantisch-nationalen zu der modernen Dichtung geführt wurden, gehörte auch Giovanni Berchet. Um 1788 zu Mailand geboren, schloß sich Berchet als junger Mann den Mitarbeitern der Zeitschrift „Conciliatore" an, konnte sich, glücklicher als Silvio Pellico, durch die Flucht ins Ausland retten, lebte dann in Frankreich, Belgien, England, in Bonn und Berlin, ward amnestiert und kehrte nach Italien zurück. Bald nach der Besiegung der achtundvierziger Revolution starb er am 23. Dezember 1851 zu Turin. Seine „Italienischen Dichtungen" („Poesie italiane", Bastia 1848) geben dem Groll, der Trauer über Italiens Geschick und daneben der Hoffnung auf künftige bessere Tage formschönen Ausdruck; mehr als seine patriotischen Phantasien, in denen den Lombarden der glorreiche Tag von Legnano, verglichen mit der Schmach der Gegenwart, dargestellt wird, gelangte sein prächtiges erzählendes Gedicht „Die Flüchtlinge von Parga" zu verdientem Ansehen.

Weit geringern Anteil an der Gewinnung eines neuen Italien und einer neuitalienischen Dichtung als d'Azeglio hatte der Lieblingsschüler Manzonis, Tommaso Grossi, der eigentlich noch der italienischen Romantik hinzuzurechnen ist. Geboren am 30. Januar 1791 zu Bellano am Comer See, studierte er die Rechte in Pavia und ließ sich 1810 zu Mailand nieder, wo er sich mit Manzoni innig befreundete, einige Jahre in dessem Haus lebte und sich auch der besondern Anschauung desselben anschloß, nach welcher die herrschende Kirche, die ihren Mittelpunkt in Italien hat, dem Italiener zum Trost für die Unbill der Fremdherrschaft werden sollte. Allerdings versagte sich selbst Grossi den poetischen Ausdruck politischer Opposition nicht völlig, seinen großen Ruf in Mailand erwarb er durch ein im lombardischen Dialekt abgefaßtes Spottgedicht über die österreichische Herrschaft, welche das Napoleonische Königreich Italien abgelöst hatte. Aber seine Hauptwerke waren von einem Geist erfüllt, der sie selbst der österreichischen Zensur unverdächtig

hätte erscheinen lassen, wenn sie nicht in aller Frömmigkeit und kirchlichen Devotion zu gleicher Zeit eine größere nationale Vergangenheit verherrlicht hätten. Die Julirevolution machte in der Hauptsache dem poetischen Schaffen Grossis ein Ende: weder vermochte er der neuen Richtung zu folgen, noch wollte er ihr widerstreben. Seit 1838 lebte er als Notar in Mailand und starb daselbst noch vor dem letzten Umschwung der Dinge am 10. Oktober 1853. Eine Sammlung seiner „Werke" („Opere", Neapel 1851) war noch bei seinen Lebzeiten erschienen. Außer lyrischen Gedichten waren die Dichtung „Ildegonda" (Mailand 1820), das große, von streng kirchlicher Gesinnung und christlicher Begeisterung getragene Epos in 15 Gesängen: „Die Lombarden auf der ersten Kreuzfahrt" („I Lombardi", ebendas. 1826), welches zu Vergleichen mit Tassos „Befreitem Jerusalem" herausfordert und in Grossis Sinn wohl herausfordern sollte, und der große historische Roman „Marco Visconti"[1], eine weitere, fast sklavische Nachahmung des Manzonischen Vorbilds, in welcher das schwere historische Material die nicht sehr bedeutenden poetischen Motive erdrückt, die bekanntesten. Im 26. Kapitel des „Marco Visconti" ward auch die berühmte sentimentale Kanzonette „Rondinella pellegrina" veröffentlicht, welche zum italienischen Volkslied ward.

Von allen auf den Pfaden Manzonis wandelnden Dichtern nahm den stärksten Anteil an der Wendung zur politischen Poesie wie zur politischen Aktion der vor und nach 1848 vielgenannte Tommaseo. Niccolò Tommaseo, geboren 1803 zu Sebenico in Dalmatien, studierte in Padua die Rechte, ging aber frühzeitig nach Florenz, um sich ausschließlich litterarischer Beschäftigung zu widmen, war einer der Hauptmitarbeiter der „Antologia", wendete sich 1833 nach Unterdrückung der Zeitschrift nach Frankreich und ließ sich 1838 in Venedig nieder, wo er seinen großen „Kommentar zu Dante" und die große Sammlung der toscanischen, corsischen und illyrischen Volkslieder, zu der er seit Jahren seine Vorbereitungen getroffen, erscheinen ließ. Mitte der vierziger Jahre war er durch seine litterarische Thätigkeit eins der Häupter der nationalen Partei geworden, und vom Ende 1847 an begann er in Gemeinsamkeit mit Daniel Manin für

[1] Deutsch von G. Fink (Schaffhausen 1859).

die Befreiung Venedigs zu arbeiten, ward am 18. Januar 1848 infolge davon verhaftet und im März beim Ausbruch der Revolution gewaltsam befreit. In der von Manin errichteten Regierung bekleidete er die Stelle des Unterrichtsministers, nach dem Fall Venedigs (im August 1849) ging er in eine neue Verbannung nach Korfu, kehrte aber 1854 nach Italien zurück und ließ sich zuerst in Turin, demnächst in Florenz nieder, wo er am 1. Mai 1874 starb, also die Erfüllung aller seiner patriotischen Träume von der Wiederauferstehung Italiens erlebte. Tommaseos ausgebreitete litterarische Thätigkeit war vorwiegend eine politische und eine kritische, durch die erstere und die letztere gewann er weitreichenden Einfluß auf jüngere Poeten und überhaupt auf den modernen Litteraturgeist Italiens. Doch trat er auch selbst als Dichter hervor, mehr als eins seiner lyrischen Gedichte goß Mut und Hoffnung in die verzagenden Seelen seiner Landsleute; der historische Roman „Der Herzog von Athen“ („Il duca d'Atene“, Florenz 1836) stellte eine Episode der florentinischen Geschichte des 15. Jahrhunderts in jenem Lichte dar, in welchem die italienische Dichtung die vaterländische Vergangenheit sah, um aus ihr Hoffnungen für Gegenwart und Zukunft zu gewinnen. Poetisch wertvoller als dieser historische Roman im Stil Manzonis war der moderne Roman „Treue und Schönheit“ („Fede e bellezza“, Mailand 1852), welcher große Teilnahme fand, und in dem der Dichter eine seltene Frische und viel psychologische Feinheit an den Tag legte.

Auch der berühmte Rechtsgelehrte Montanelli trat in die Reihe der poetischen Schürer und Vorläufer der Befreiung Italiens. Giuseppe Montanelli, im Jahr 1813 zu Fucecchio in Toscana geboren, studierte die Rechte zu Pisa und trat als Dichter mit einer ersten Sammlung seiner lyrischen Gedichte 1836 hervor. Im Jahr 1840 ward er als Professor des Rechts an die Universität Pisa berufen. Als wissenschaftlicher Lehrer und Schriftsteller erwarb er hier gleich großes Ansehen. Daneben setzte er seine poetische und vor allem die politische Thätigkeit fort; sein Beispiel befeuerte 1848 eine große Zahl der Studierenden der Universität, die Waffen zu ergreifen. Montanelli nahm an der Schlacht von Curtatone Anteil, ward im Winter von 1849 nach der Flucht des Großherzogs mit an die Spitze der toscanischen Regierung gestellt, flüchtete im Sommer 1849 mit Tausenden seiner Landsleute nach Frankreich und

lebte, nun wieder auf seine Feder angewiesen, bis 1859 in Paris. Im Jahr 1859 trat er in die piemontesische Armee ein, ward für die Deputiertenkammer des neukonstituierten Königreichs Italien gewählt und starb am 17. Juni 1862 in seinem Geburtsort Fucecchio. Seine „Gedichte" sind durchgehends etwas rhetorischen Charakters, neben der patriotischen Leidenschaft enthalten sie viel von der elegischen Sehnsucht nach Kindheits- und Heimatsglück, welche in der italienischen Lyrik so oft laut wird. Hauptsächlich aber erwarb sich Montanelli durch die Dramen: „La sensazione" (Paris 1856) und „Camma" (das letztere für Adelaide Ristori geschrieben und von ihr mit größtem Erfolg zur Darstellung gebracht) Geltung als Poet.

Das ernste Drama blieb diejenige Form, in welcher, wie Niccolinis Vorgang bewährt hatte, die Tendenz des stärksten Eindrucks gewiß war, und obschon die italienischen Bühnenverhältnisse wenig ermutigend zur Schaffung von Tragödien und ernsten Dramen waren, bewirkte der politisch-patriotische Hauch, der durch ganz Italien ging, doch zahlreiche Anläufe und Versuche gerade auf diesem Gebiet. Unter den Tendenzdramatikern finden wir Giuseppe Revere, geboren 1812 zu Triest, erzogen in Mailand, daselbst bis zur Revolution von 1848 lebend, als deren eifriger Teilnehmer er beim Wiedereinzug der Österreicher zunächst nach dem noch aufrecht stehenden Venedig, dann aber nach Turin flüchtete, welches nach und trotz Novara der Mittelpunkt aller italienischen Hoffnungen und kurze Zeit auch des italienischen Litteraturlebens wurde. Indes gelang es Revere nicht, mit seiner litterarischen Thätigkeit eine sichere Existenz zu gewinnen, er widmete sich seit 1857 in Genua Handelsgeschäften und nahm späterhin eine Stellung im Ministerium des Auswärtigen zu Rom an. Revere erwarb in der ersten Hälfte seines Lebens als Lyriker und Dramatiker gleiches Ansehen; seine verschiedenen Sammlungen von Sonetten, unter denen die „Neuen Sonette" (Capolago 1846) und „Nemesis" („I Nemesii", Turin 1851) sowie der in Erinnerung einer ägyptischen Reise entstandene Sonettenkranz „Osiris" („Osiride", Genua 1879) die vorzüglichsten waren, bewähren eine mehr sinnige, elegische als kraftvolle Natur und spiegeln in der Periode vor und unmittelbar nach 1848 die politische Leidenschaft und Sehnsucht, in späterer Zeit pessimistische Stimmungen. Die dramatischen Dichtungen Reveres, als „Historische Dramen" („Drammi

storici", Genua 1848) gesammelt, werden von der italienischen Kritik den besten neuern Schöpfungen hinzugerechnet. Sowohl „Lorenzino de' Medici" als „Die Piagnoni und die Arrabiati" entlehnten ihre Stoffe aus der florentinischen Geschichte, die letzten Todeskämpfe der alten Arnorepublik, die Familientragödien im Haus der Medici boten eine Menge von Beziehungen zur Gegenwart, welche auch hier die Hauptwirkungskraft bildeten.

Weniger von den nationalen Tendenzen erfüllt zeigte sich Paolo Giacometti, geboren am 19. März 1816 zu Novi Ligura, noch gegenwärtig (in Gazzuolo bei Mantua) lebend, ein sehr fruchtbarer Theaterdichter, welcher sich in früher Jugend ausschließlich der dramatischen Produktion widmete und, im Dienst verschiedener Impresarios stehend, beinahe hundert Stücke, Tragödien und Komödien, indes vorwiegend die erstern, schrieb. Diejenigen darunter, welche als die reifsten und besten gelten, die Tragödie „Sophokles" („Sofocle", Mailand 1860), „Bürgerlich tot!" („La morte civile"), „Torquato Tasso", „Bianca Visconti", entstanden sämtlich in der zweiten Lebenshälfte des Dichters. Die zahlreichen frühern fielen lediglich unter den Gesichtspunkt der Bühnenwirksamkeit, der patriotische Drang hatte ebensowenig als der reine Gestaltungstrieb einen wesentlichen Anteil an ihnen. Gleichwohl trafen einige dieser Stücke, wie „Rosilda", „Elisabeth von England", mit der Grundstimmung des Tags insoweit zusammen, um als Bereicherungen der nationalen Poesie gepriesen zu werden.

Auch Carlo, Graf Marenco, geboren 1800 zu Cassolo in Piemont, nach seinen Rechtsstudien Intendanturrat in sardinischen Diensten und als solcher am 26. September 1847 zu Savona gestorben, nahm, wie bereits früher angedeutet war, am Aufschwung der modernen italienischen Tragödie, an jener Bearbeitung von Stoffen aus Mittelalter und Renaissancezeit Anteil, in welche sich die grollende Ungeduld des heutigen Tags über die unwürdigen Zustände und die Verherrlichung der Unabhängigkeitsbestrebungen mehr oder minder gut hineintragen ließen. Von seinen zahlreichen „Trauerspielen" („Tragedie", Turin 1839—44; „Tragedie inedite", herausgegeben von Giov. Prati, Florenz 1856) sind hauptsächlich „Pia de' Tolommei" und „Arnold von Brescia" („Arnaldo da Brescia") hervorzuheben.

Unter den zahlreichen italienischen Tendenzpoeten, deren persönliche Schicksale zum Teil größere Teilnahme erregten als ihre Schöpfungen, ragen Poërio, Canini und Fusinato entschieden hervor. Alessandro Poërio war 1802 zu Neapel als der Sohn jenes Barons Giuseppe Poërio geboren, welcher 1820 sich als einer der Hauptvorkämpfer für die neapolitanische Verfassung auszeichnete und seine Täuschung über Zeit und Volk mit dem Exil bezahlen mußte. Der jugendliche Alessandro trug für dieselbe Sache die Waffen im patriotischen Heer, ward danach einige Zeit gefangen gehalten und aus dem Königreich Neapel verwiesen. Er ging nach Deutschland, wo er in Göttingen, Berlin und Heidelberg Philosophie und Philologie studierte, ließ sich Ausgang der zwanziger Jahre vorübergehend in Florenz nieder, ward unter die Mitarbeiter der „Antologia“ aufgenommen, konnte es jedoch nicht unterlassen, auch an den Geheimbünden der neapolitanischen Verbannten Anteil zu nehmen, und ging nach Marseille, um eine Landung in Neapel vorzubereiten. Als auch dies Unternehmen gescheitert war, folgten neue Jahre des Exils; 1835 wurden die Poërios, Vater und Söhne, amnestiert, kehrten nach Neapel zurück, wo sie die Zustände um nichts erträglicher geworden vorfanden. Seinen innersten Gefühlen machte Poërio in Gesängen Luft, von denen ein Teil als „Gedichte“ („Poesie“, Paris 1843) anonym erschien. Da man in Neapel den Dichter kannte, so wurden seine Papiere mit Beschlag belegt und er mit einer Untersuchung bedroht. Im Jahr 1848 endlich kam der Augenblick, in welchem der Dichter seine patriotischen Gelübde mit der That einlösen konnte: er eilte nach Norditalien, trat, als König Ferdinand die Neapolitaner zurückberief, in die Reihen der Verteidiger Venedigs, ward bei einem der Kämpfe um Mestre tödlich verwundet und starb am 3. November 1848 zu Venedig. Seine obenerwähnten Gedichte reichten hin, Poërios Namen in der italienischen Litteratur zu erhalten. Es ist Glut und Schwung, der Reiz einer vollen Hingabe der Persönlichkeit an die beherrschende Empfindung in ihnen, sie schlagen jeden Ton kräftig an und atmen etwas von der frisch-sinnlichen Bildlichkeit früherer neapolitanischer Dichtungen.

Schon völlig der Revolutionsperiode gehörte Marc Antonio Canini an, eine jener Poetengestalten der Gärungsepoche, welche sich durch ihre Jugendeindrücke und ersten Versuche

für ihr Leben zur leidenschaftlichen Unreife und einer äußern Agitation verurteilt sahen, die ebenso oft gegenstandslos wie rastlos war. Geboren 1822 zu Venedig, studierte Canini die Rechte in Padua, ward hier mazzinistischer Umtriebe verdächtig, flüchtete nach Toscana und widmete sich der Litteratur. Nach der venezianischen Revolution kehrte er 1848 in seine Vaterstadt zurück, trug die Waffen für dieselbe und für die kurzlebige römische Republik des Jahrs 1849. Dann flüchtete er nach Griechenland, lebte in Athen und später in Bukarest, ward wiederholt ausgewiesen und fortgesetzt verfolgt. Seit 1859 lebte er als Journalist in Mailand, Neapel und Turin, trat 1866 unter Garibaldis Alpenjäger, ging wiederholt bald als politischer Agent italienischer Ministerien, bald als Zeitungskorrespondent nach dem Orient, unterhielt Beziehungen zu den Flüchtlingen aus aller Herren Ländern und begeisterte sich für Rumänen, Serben und Bulgaren ebenso wie für seine Stammgenossen in Triest und Südtirol oder für die französische Republik. Die poetischen Produktionen Caninis sind der getreue Spiegel seiner verworrenen Gesinnungen und Schicksale; die unter dem Titel: „Geist, Phantasie und Herz" („Merite, fantasia e cuore", Athen 1852) gesammelten Jugendgedichte lassen an leidenschaftlicher Lebhaftigkeit nichts, an Tiefe der Empfindung und Schönheit des Ausdrucks um so mehr zu wünschen übrig. Höher stehen die spätern Veröffentlichungen Caninis, das Gedicht „Georg der Mönch und Leila" („Giorgio il monaco e Leila", Mailand 1872), die „Sonette" (ebendas. 1873) und die „Sapphischen Oden" („Odi Saffiche", ebendas. 1879), mit denen Canini zu seinen politischen Anfängen zurückkehrte.

Auch Arnoldo Fusinato, geboren im Dezember 1817 zu Schio bei Vicenza, trat noch in den letzten vierziger Jahren als patriotischer Poet auf. Nachdem er zu Padua die Rechte studiert hatte, lebte er als Advokat in seinem Heimatsort, veröffentlichte unter verschiedenen Pseudonymen humoristische Gedichte, Balladen und andre poetische Versuche meist mit einer auf die politischen Wünsche und Hoffnungen gerichteten Spitze. Im Jahr 1847 erregte eins dieser Gedichte, im Kreis der jungen Offiziere der italienischen Nobelgarde zu Wien vorgelesen, einen Sturm des Enthusiasmus und gab Veranlassung zu einer großen polizeilichen Untersuchung. Doch ward Fusinato den Folgen

derselben durch den Ausbruch der italienischen Revolution entrückt. Der Dichter beteiligte sich auf der Stelle an dem Befreiungskampf, focht an der Spitze eines von ihm angeworbenen Bataillons von Freiwilligen bei Vicenza und trat dann in die Reihen der Verteidiger Venedigs. Während der Belagerung dieser Stadt verheiratete sich Fusinato mit der Gräfin Anna Colonna aus Castelfranco, zog sich nach der Übergabe der Stadt an die Österreicher nach dem Heimatsort seiner Gemahlin zurück, verlor dieselbe aber bereits im Jahr 1851 durch den Tod. Einen neuen Aufschwung nahm sein Leben, als er 1854 zu Padua die schöne, jugendliche Dichterin Erminia Fua kennen lernte und sich 1856 mit ihr vermählte. Im Jahr 1865 ging er mit seiner Gattin nach Florenz, wo er einige Jahre das Teatro delle loggie leitete, und 1870 nach Rom, wo er eine Anstellung im Sekretariat des italienischen Parlaments erhielt, die er noch innehat. Seine „Gedichte" („Poesie", Venedig 1853—1854) gehören zu den wenigen lyrischen Sammlungen der neuern italienischen Litteratur, in denen neben dem patriotischen Ernst und der Satire im Giustischen Sinn ein lebensfrischer Humor, eine unbefangene Freude an den Reizen des Daseins zu Wort kommen. Das größere Gedicht: „Der Student von Padua", gehört zu den anmutigsten Schöpfungen der neuern italienischen Lyrik und trug den Namen Fusinatos in die weitesten Kreise. Auch die romantischen Balladen, durch große Leichtigkeit des Vortrags ausgezeichnet, wurden poetische Lieblingsstücke der Lesewelt.

Fusinatos zweite Gemahlin, Erminia Fua-Fusinato, ward als Tochter einer reichen jüdischen Familie am 5. Oktober 1834 zu Rovigo geboren, siedelte mit den Ihrigen in früher Jugend nach Padua über, wo sie eine ausgezeichnete Erziehung erhielt, ihr keimendes poetisches Talent aber schon 1848 durch patriotische Gedichte bewährte. Das durch Schönheit und geistige Begabung gleich ausgezeichnete Mädchen lernte den Dichter Fusinato kennen, trat um seinetwillen zum Christentum über und vermählte sich 1856 mit ihm, zuerst sein Stillleben in Castelfranco, dann seine Schicksale in Florenz und Rom teilend. In Rom errichtete Erminia Fusinato 1871 eine höhere Töchterschule, die erste außerklösterliche Anstalt für die Bildung junger Mädchen, welche in Italien entstand, und leitete dieselbe bis zu ihrem am 27. September 1876 erfolgten Tode. Die Schätzung

ihrer „Dichtungen“ („Versi e fiori“; erster Druck, Padua 1852; Gesamtausgabe, Rom 1879) in Italien ist eine außerordentliche, jedenfalls zeichnen sich dieselben durch edle Haltung und schöne Form vorteilhaft aus und befreien sich wenigstens stellenweise von akademischer Nachbildung berühmter Muster bis zur ergreifenden Wiedergabe eignen Empfindens und Erlebens.

Als einer der wenigen Dichter, die wenigstens im vierten und fünften Jahrzehnt etwas abseits von der national-revolutionären Bewegung standen, erscheint Giulio Carcano. Geboren am 7. August 1812 zu Mailand, studierte Carcano die Rechte in Pavia, lebte dann in seiner Vaterstadt als Schriftsteller, ward 1844 zum Bibliothekar an der Brera ernannt und hatte bereits seine Stellung in der Litteratur durch eine Reihe von Werken begründet, welche außerhalb der Tagesstimmung und Tagesinteressen lagen, als die achtundvierziger Revolution ausbrach. Der einmütigen Erhebung seiner Landsleute entzog er sich nicht, ward Sekretär der Mailänder provisorischen Regierung und übernahm eine diplomatische Sendung derselben nach Paris. Im Jahr 1849 ging er daher nach der Schweiz, wurde übrigens bald amnestiert und kehrte nach Mailand zurück, wo er fortfuhr, erzählende und dramatische Dichtungen zu veröffentlichen, in denen er seinen eignen Weg verfolgte. Seine erfolgreichste Thätigkeit aber wandte er der italienischen Übertragung von Shakespeares Dramen zu, deren Gesamtausgabe er 1874 veröffentlichte. Schon 1859 war er von der neuen Regierung König Viktor Emanuels zum Professor und Sekretär der Akademie der bildenden Künste in Mailand ernannt worden; neuerlich ward er zum Senator des Königreichs Italien erhoben. Seine poetische Laufbahn begann Carcano mit der poetischen Erzählung „Ida della Torre“ (Mailand 1834), welche als ein schöner Nachklang der Schule Manzonis mit Recht beifällig aufgenommen ward. Der Roman „Angiola Maria“[1] (Mailand 1839), eine Familiengeschichte, die von seiner Charakteristik und poetischer Stimmung über die Alltagsschilderungen erhoben wurde, trug Carcano den Namen eines „italienischen Goldsmith“ ein, womit zunächst nur ausgedrückt wurde, wie unsicher und unselbständig sich die italienische Poesie noch immer fühlte, so oft sie ein neues Gebiet des Lebens in Besitz nahm. Verwandter

[1] Deutsch von A. von Langenn (Leipzig 1843).



Natur waren die „Einfachen Geschichten“ („Racconti semplici“, Mailand 1843), der Roman „Damian“ („Damiano, storia d'una povera famiglia“, ebendas. 1851), die „Zwölf Novellen“ („Dodici novelle“, ebendas. 1856) und „Gabrio und Camilla“ (ebendas. 1874), ein kleiner Mailänder Familienroman, der das Jahr 1859 und die endgültige Befreiung von der Fremdherrschaft zum Hintergrund hat. Die dramatischen Versuche Carcanos: „Spartacus“, „Arduin“ („Ardoino“) und „Valentine“, erfreuten sich nur einer vorübergehenden Wirkung. Stärkern Eindruck hinterließen seine „Gedichte“ (erste Sammlung, „Prime poesie“, Mailand 1840; vollständige Sammlung, „Poesie edite ed inedite“, Florenz 1861—70), welche in ihrer Empfindung und ihrem Ausdruck öfter an Manzoni als an die Zeitgenossen Carcanos gemahnen.

Den doppelten Übergang von der romantischen zur politischen und wiederum zur modernen Schule der Dichtung vertrat in Italien Giovanni Prati. Geboren am 27. Januar 1815 zu Dasindo bei Trient, studierte er in Padua die Rechte und erwarb schon auf der Universität einen gewissen Ruf als Poet, lebte, frühzeitig verheiratet, einige Jahre in seiner Heimat, dann wieder in Padua, kurze Zeit in Mailand und seit 1843 in Turin. Hier war er einer der ersten Italiener, welche dem eigentümlich verschlossenen Wesen König Karl Alberts von Sardinien die Hoffnung abgewannen, daß der König geneigt und geeignet sei, das „Schwert Italiens“ zu werden. In feurigen Gedichten forderte er den König auf, Krone und Leben für den großen Traum des neuen Italien einzusetzen, verkündete dem Hause Savoyen die ruhmvolle Zukunft an der Spitze des befreiten Italien und gewann Karl Albert in der That so weit, daß dieser nicht nur die materielle Existenz des Poeten durch eine Pension sicherte, sondern demselben auch seine entschiedene Gunst zuwandte. Pratis Dichtung begleitete aufjauchzend die ersten Hoffnungen um 1847, die Erhebung, die trügerischen Siege des Frühlings 1848, wehklagend und würdevoll trauernd die Niederlagen des Sommers des Jahrs 1849, den Tod Karl Alberts und wiederum begeistert und hoffnungsreich die Ereignisse der Jahre 1859 und 1860. Nach 1860 erhielt er seinen vollen Anteil an den Ehren aller derer, welche in den Jahren des Ringens die nationalen Hoffnungen geteilt und befeuert hatten. Seit der Errichtung des Königreichs Italien trat er in den obersten Rat des Unterrichts-

ministeriums ein und siedelte mit der Regierung des neuen Staats nach Florenz und Rom über.

Pratis Stellung in der italienischen Litteratur gründete sich teils auf die Vielseitigkeit seines Schaffens, teils auf die Unerschöpflichkeit seiner lyrischen Ader. Die „Gesänge für das Volk“ („Canti per il popolo“, Mailand 1843), die „Trauersonette“ („Memorie e lagrime“, Turin 1844), die „Neuen Lieder“ („Nuove canti“, ebendas. 1844) wurden späterhin von seinen „Neuen Gedichten“ („Nuove poesie“, ebendas. 1856) weit übertroffen, und die tiefsten Empfindungslaute erklingen aus den Sonetten „Seele und Welt“ („Anima e mondo“, Padua 1876). Unverkennbar hat Prati, den schon seine Geburt der deutschen Bildung näher gestellt hatte, trotz alles Deutschenhasses, den er gelegentlich zur Schau trug, viel deutsches Element in seine Poesie aufgenommen. Wenn seine poetischen Erzählungen: „Edmenegarda“ (Padua 1840), „Vittore Pisani“, „Satana“, Graf Riga“, Rodolfo“ und „Ariberto“ bestimmt auf das Vorbild Byrons zurückweisen, so bezeugt die große reflektierte und weltschmerzliche Dichtung, welche Prati selbst als sein Hauptwerk erachtete, „Armando“ (Florenz 1868), den Einfluß der deutschen Philosophie und Poesie, namentlich (trotz der Abwehr Pratis) den Einfluß der Goetheschen „Faust“-Dichtung. Der italienische Gedankenheld hat etwas von Hamlet und Manfred und viel vom Faust, womit nicht geleugnet sein soll, daß „Armando“ außerdem echt italienische und Prati gehörige Züge besitzt. Jedenfalls trat Prati mit dieser idealistisch-träumerischen und gestaltlos reflektierten Dichtung dem Naturalismus, der inzwischen die Herrschaft auch über die italienische Litteratur zu erringen gesucht und zum Teil errungen hatte, aufs schroffste gegenüber und war daher auch derjenige Dichter, dessen Ruhm und Geltung von den Verfechtern des „Wahren“ in leidenschaftlichster Weise bestritten ward. Die Kämpfe, welche sich aus diesem Anlaß entspannen, gehören jedoch durchaus einer weit über die darzustellende Periode der politischen Poesie Italiens hinausgreifenden Zeit an, und wir werden ihrer im letzten Buch unsrer Übersicht im Zusammenhang mit ähnlichen Kämpfen in andern Litteraturen zu gedenken haben.

Hundertsiebenundachtzigstes Kapitel.

Die Wiedererstehung der spanischen Litteratur.

Für keine Litteratur im 18. Jahrhundert war der Anschluß an die maßgebende französische so verhängnisvoll und verderblich geworden wie für die spanische. Der Widerspruch, in welchem die dürftige Nachahmung der französischen Aufklärung, deren sich die spanischen Schriftsteller aus der Schule des Luzan und ältern Moratin befleißigten, zu der großen spanischen Dichtung des 17. Jahrhunderts stand, war augenfällig und in mehr als einem Sinn peinlich. Wie die geistig hochstrebenden edelsten Spanier diesen Widerspruch selbst empfanden, und zu welchen Urteilen sie durch denselben getrieben wurden, darüber belehrt die berühmte, von der spanischen Akademie ausgezeichnete Abhandlung des Gaspar Melchior de Jovellanos: „Über die öffentlichen Vergnügungen", welche betonte, daß die Reform des spanischen Theaters mit der Verbannung fast aller Dramen zu beginnen habe, die seither aufgeführt worden seien. „Ich meine auch diejenigen, welche mit Recht berühmt sind, welche einst andern Nationen zum Vorbild gedient haben und welche von dem einsichtsvollsten und erleuchtetsten Teil unsrer Nation noch immer mit Freude und Enthusiasmus gesehen werden. Ich werde immer der erste sein, ihre unnachahmlichen Schönheiten anzuerkennen, die Neuheit ihrer Erfindung, die Schönheit ihres Stils, den Fluß und die Natürlichkeit ihres Dialogs, die wunderbare Kunst ihrer Verwickelung, das Feuer, das Interesse, den Scherz und anmutigen Witz, denen man in ihnen überall begegnet. Aber was hilft das alles, wenn diese selben Dichtungen, mit dem Lichte der Regeln und vor allem mit dem der gesunden Vernunft beleuchtet, von Lastern und Fehlern wimmeln, welche die Moral und eine einsichtige Politik nicht dulden dürfen!" Bei dieser Abneigung gegen die großen nationalen Muster

war es begreiflich, daß man den innern Unterschied, der in der Gesinnung und Lebensauffassung zwischen Mendoza, Cervantes und Alarcon einerseits, zwischen Lope de Vega, Calderon und allen vom Geiste der Gegenreformation beseelten Dichtern anderseits obgewaltet hatte, nicht mehr erkannte, sich nicht klar machte, daß ein Wiederanschluß an die nationale Vergangenheit ohne Verherrlichung der Inquisition, ohne den grausamen und absurden Ehrbegriff der tragischen Mantel- und Degenkomödie, ohne die fanatische Phantastik der Autodafees ganz wohl möglich sei. So verharrten auch die bessern spanischen Dichter am Ausgang des 18. Jahrhunderts, der jüngere Moratin wie Cienfuegos, im Glauben an die Kraft der französischen Regeln und wagten höchstens in der Färbung und in der Versbehandlung ihrer Dichtungen eine schüchterne, halb versteckte Anknüpfung an die eigne Litteratur und an das nationale Leben.

Leandro Fernandez Moratin, Sohn des Agostino Moratin, war 1760 zu Madrid geboren, erlernte in früher Jugend die Goldschmiedekunst, zeichnete sich aber früh durch sein poetisches Talent aus, ward zu seiner Ausbildung als spanischer Gesandtschaftssekretär von 1787—89 nach Paris gesandt, erfreute sich später der Protektion des allmächtigen Friedensfürsten (Manuel Godoy), genoß bis 1808 hohes gesellschaftliches Ansehen und Dichterruhm zugleich, hatte aber im letzten Drittel seines Lebens unter dem Umsturz und der Zerrüttung aller spanischen Verhältnisse schwer zu leiden, mußte schließlich in die Verbannung gehen, in der er im Jahr 1828 zu Paris starb. Die nach seinem Tod veröffentlichte Sammlung seiner „Werke“ („Obras“, Madrid 1830—31) erweist, daß Moratin als Lyriker wie als Dramatiker durch eine gewisse Eleganz und formelle Gewandtheit den Mangel an Begeisterung, tieferer Empfindung und eignem Leben auszugleichen suchte. Seine Komödien: „Der Alte und die Junge“ („El viejo y la niña“), „Die Heuchlerin“ („La mogigata“) und „Das Ja der Mädchen“ („El si de las niñas“) enthalten wenigstens einzelne Züge guter Beobachtung und witziger Charakteristik, in seinen Romanzen näherte er sich der altspanischen Weise mehr als irgend ein andrer der aufgeklärten Poeten seiner Zeit.

Höher strebte und stand Nicasio Alvarez Cienfuegos, geboren 1764 zu Madrid, welcher seinen poetischen Ruhm teils durch vermischte Gedichte, teils durch die Versuche erwarb,

welche er machte, die regelmäßige Tragödie nach dem Muster Alfieris durch eine ähnliche Kraft der Leidenschaft zu beleben. Cienfuegos ward eins der zahllosen Opfer der Revolution und der Invasion der Franzosen in Spanien; er weigerte sich, der Regierung König Josephs Gehorsam zu geloben, ward nach Frankreich interniert und starb im Juli 1809 zu Orthez. Seine „Poetischen Werke" („Obras poeticas", Madrid 1816) zeigen, daß auch bei ihm das Übergewicht der Reflexion eine wahrhafte und starke poetische Anlage zu Boden drückte. Unter seinen Trauerspielen rühmt Schack vor allen „Zoraida", hebt aber hervor, daß Cienfuegos im allgemeinen nicht in die Reihe der gelehrten Pedanten zu stellen sei, daß Würde der Gesinnung, poetische Anschauung, kräftige Schilderung der Leidenschaften und treffliche Gruppierung in allen seinen Tragödien vorhanden seien. (Schack, „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien", Bd. 3, S. 500.)

Der Dichter der großen und denkwürdigen spanischen Erhebung gegen die französische Fremdherrschaft, in der die „rohesten und edelsten Leidenschaften des menschlichen Herzens in einer Flamme von beispielloser Gewalt zusammenschlugen: der wilde Fanatismus einer bigotten, von wütenden Mönchen aufgestachelten Masse und der aufs tiefste verletzte Stolz eines unglücklichen Volks, die begeisterte Erhebung für die Ehre des Vaterlands und die brutale Raub- und Mordlust, die gemeinste Rachsucht und der reinste Enthusiasmus für die höchsten Güter des Menschen", war Quintana. Jene Revolution, die das alte Spanien erwecken sollte und in den Cortes von Cadiz das neue erschuf, welche die Bewunderung und den Nacheifer des gesamten unter Napoleonischem Druck schmachtenden Europa hervorrief, gab einem Poeten, welcher seine Laufbahn noch in der trostlosen Zeit König Karls IV. begonnen hatte, den höchsten Aufschwung. Manuel José de Quintana ward am 11. April 1772 zu Madrid geboren, studierte zu Salamanca die Rechte, ließ sich in Madrid als Rechtsanwalt nieder und errang seine ersten Dichterehren mit einigen vielbewunderten Oden und dem Drama „Pelayo". Beim Hereinbruch der Franzosen trat der Dichter ohne einen Augenblick des Zögerns in die Reihen seiner Landsleute, weckte und feierte mit seinen Gesängen die Erhebung derselben, gab mehrere Zeitungen heraus, welche den Unabhängigkeitskampf schürten, ward Sekretär der Cortes und der Regent-

schaft und gehörte zu den eifervollsten Patrioten Spaniens; Grund genug, daß ihn der elende König Ferdinand VII. bei seiner Rückkehr durch Einkerkerung in Pamplona strafte. Die Revolution von 1820 befreite den Dichter aus der Haft, nach dem Sturz der Verfassung 1823 ward er nach Estremadura verwiesen, und 1828 erhielt er die Erlaubnis zur Rückkehr in die Hauptstadt. Der Umschwung von 1833 kam auch ihm zu gute, er ward Direktor des öffentlichen Unterrichts, litterarischer Erzieher der jugendlichen Königin Isabella und erfreute sich eines hochgeehrten Alters. Noch 1855 fand eine feierliche Huldigung für Quintana in voller Versammlung der Cortes statt; sein Tod am 11. März 1857 gab Anlaß zu einer großen nationalen Trauerfeier.

Mit Quintana beginnt nach der Anschauung der Spanier der Wiederaufschwung der spanischen Dichtung. Die nationale Leidenschaft und das Freiheitspathos in seinen Dichtungen entstammten jedenfalls dem Leben, und unter ihrem Einfluß streifte der Poet die französische Manier, der auch er in erster Jugend gehuldigt hatte, rasch ab. Sein Drama „Pelayo“ (1805), in reiner, edler und kräftiger Sprache, mit lebendigen Charakteren, erhielt für Spanien eine ähnliche Bedeutung wie Schillers „Tell“ für Deutschland: es mahnte prophetisch zur Erhebung gegen eine brutale Gewalt, die kein Recht eines Volkstums, keine ihr fremde heilige Empfindung achtete. Die jauchzende „Ode an das befreite Spanien“ (1808) leitete die Zeit der politischen Dichtung auch für Spanien ein; eine ganze Reihe der übrigen Dichtungen Quintanas schlagen ähnliche mächtige und volle Töne an. Neben dem Schwung der Ode traf Quintana auch den leichtern Ton des volkstümlichen Liedes und ward in dieser Beziehung ein Muster für eine ganze Reihe von neuern spanischen Dichtern.

Gleich Quintana hatte sich auch der vielgefeierte Dichter und Staatsmann Francisco Martinez de la Rosa erst während der erschütternden Erlebnisse und Eindrücke des großen Unabhängigkeitskriegs vom französischen Geschmack zu befreien und auf eigne Füße zu stellen. Wie bei Quintana, spiegelt sich auch in seinem Leben der wilde Wechsel der Geschicke, der während dreier Revolutionen den besten und warmfühlendsten Spaniern beschieden war. Geboren am 10. März 1789 zu Granada, ward er in sehr früher Jugend Professor der Litteratur in seiner

Vaterstadt, ging nach 1808 in Aufträgen der spanischen Regentschaft nach London, schrieb hier das Gedicht „Zaragoza“, welches den heldenmütigen Widerstand der genannten Stadt feierte, ließ 1812 in Cadiz während der Belagerung durch die Franzosen das patriotische Schauspiel „Die Witwe des Juan Padilla“ aufführen, ward 1813 Präsident der Cortes, bei Ferdinands Rückkehr nach den Presidios verbannt, wo er im poetischen Schaffen Vergessenheit für seine Leiden suchte. Die Revolution von 1820 führte ihn aus halbem Kerker auf den Präsidentenstuhl der neuberufenen Cortes und auf die Ministerbank, die Herstellung des absoluten Königs durch französische Waffen trieb ihn 1823 in die Verbannung zuerst nach Italien, dann nach England. Erst nach dem Tod Ferdinands VII. kam er 1833 nach Spanien zurück, ward 1834 wieder konstitutioneller Minister, später Gesandter in Paris und Rom, trat 1843 unter Narvaez abermals ins Ministerium und übernahm 1847 wiederum die spanische Gesandtschaft in Paris. Von 1851 an war er in den Cortes thätig, bildete 1858 zum letztenmal ein Kabinett und starb am 7. Februar 1862 in Madrid. Martinez de la Rosa war trotz dieser schicksalsreichen politischen Laufbahn einer der fruchtbarsten Dichter des neuern Spanien. Seine „Gedichte“ (erste Sammlung, Madrid 1833) zeigen eine mäßige, um nicht zu sagen schwächliche Begabung für alle lyrischen Gattungen, die Reinheit der Sprache, die Gewandtheit der Form fanden die volle Anerkennung der Landsleute des Dichters. Größern Phantasiereichtum und mehr Kraft des Ausdrucks als in seiner Lyrik legte Martinez de la Rosa in seinen ernsten Dramen an den Tag. „Die Witwe des Padilla“ („La viuda de Padilla“, Cadiz 1812) war ein dramatischer Versuch im Stil Alfieris, die Wahl des Stoffs besonders charakteristisch für die Stimmung des Dichters und die Stimmung der Zeit. Dasselbe gilt von der Tragödie „Morayma“, die nach 1820 veröffentlicht ward. In ihr wie in seinen Lustspielen: „Die Tochter daheim, die Mutter auf dem Balle“ („La hija en casa y la madre en la mascara“) und „Blinder Eifer“ („Los zelos infundados“) befolgte er selbst noch die engherzigen Regeln, welche er in dem Lehrgedicht „Die Poesie“ („El arte poetica“) vortrug. Die Komik dieser Komödie ist lau und flau, die Sprache aber durch große Behendigkeit ausgezeichnet. Einen kräftigen Aufschwung nahm Martinez de la Rosa in dem Drama „Aben Humaya“,

das in den Alpujarras während des großen Moriskenaufstands spielte. An den Kühnheiten der französischen romantischen Dramatik hatte sich die des spanischen Dichters entzündet, er wagte die Handlung bewegter, freier zu gestalten, er bot die Lokalfarbe auf, die in den altspanischen Romanzen und den frischesten historischen Schauspielen Lope de Vegas wirksam gewesen war. Auch die melodramatische „Verschwörung in Venedig" („La conjuracion de Venecia") entstammte offenbar den Einwirkungen der französischen Romantiker, kommt indes an poetischem Werte dem „Aben Humaya", bei dem aller Zauber poetischer Heimatserinnerungen mitwirkt, nicht gleich. In späterer Zeit versuchte sich Martinez de la Rosa in der Form des Romans, und seine beiden hierher gehörigen Werke: „Hernan Perez del Pulgar" (Madrid 1834) und „Isabella de Solis" (ebendas. 1837), namentlich aber das letztere, fanden den reichsten Beifall seiner unverwöhnten Landsleute.

Ein Gesinnungs- und Schicksalsgenosse des Martinez de la Rosa war Juan Nicasio Gallego, noch im alten Spanien (1777 zu Zamora) geboren, nach seinen Studien in Salamanca zum Priester geweiht, von 1805—1808 Hofkaplan in Madrid. Der Einbruch der Franzosen in Spanien und die allgemeine Erhebung gegen dieselben gaben seinem poetischen Talent einen eigentümlichen Schwung, sein berühmtes Gedicht „Der zweite Mai" verherrlichte den ersten blutigen Volksaufstand in Madrid. Als Cortesdeputierter nahm Gallego an der stürmischen Regeneration Spaniens und der Verfassung von 1812 Anteil, wurde nach der Rückkehr des Königs durch eine achtzehnmonatliche Haft für sein patriotisches Wirken gestraft und danach in ein Kloster verwiesen, ward durch die Revolution von 1820 für den Augenblick zu Würden und Ehren befördert, nach 1823 wieder verfolgt, bis er sich endlich seit 1833 als Sekretär der königlichen Akademie in Madrid und Mitglied der Studiendirektion einiger ruhigen Altersjahre erfreuen durfte. Seine „Gedichte" sind hauptsächlich als Zeugnisse denkwürdiger Tage und des allmählichen Anwachsens der revolutionären Stimmungen und des Freiheitspathos in der spanischen Lyrik denkwürdig.

Einer jüngern Generation gehörte José de Espronceda an, der während des Kriegs mit den Franzosen 1810 zu Almendralejo in Estremadura geboren war, mit südlicher Frühreife schon als vierzehnjähriger Knabe durch poetische Talent-

proben Aufsehen erregte und in einen der Geheimbünde eintrat, welche durch die politische Gärung und die trostlosen Zustände Spaniens erzeugt wurden. Infolge davon mußte der Jüngling flüchten, fand zuerst in Lissabon, dann in Paris Zuflucht, beteiligte sich 1830 an den Straßenkämpfen der Julirevolution und durfte 1833 nach Spanien zurückkehren, wo er in die königlichen Leibgarden eintrat. Durch satirische Gedichte zog er sich eine Verweisung nach dem Städtchen Cuellar zu und schrieb hier sein umfangreichstes Werk, den Roman „Don Sancho Saldaña", ward dann Journalist in Madrid, war an verschiedenen „Pronunciamientos" der Jahre 1836 und 1840 beteiligt, und ward schließlich 1841 zum Gesandtschaftssekretär im Haag ernannt, wo er am 23. Mai 1842 starb. Seine „Gedichte" (Madrid 1840) erhoben sich durch lebendige Phantasie über das Pathos der gewöhnlichen Tendenzdichtung, sein Roman „Don Sancho Saldaña, oder der Schloßvogt von Cuellar" („Don Sancho Saldaña, ó el castellano del Cuellar", Madrid 1834) wird den besten Anfängen der neuern spanischen Romanlitteratur hinzugerechnet.

Ähnliche wechselnde Schicksale, wenn auch eine längere Laufbahn, wurden dem Dichter Patricio de la Escosura zu teil. Geboren am 5. November 1807 zu Madrid, genoß er eine vorzügliche Erziehung, ward gleichfalls als unreifer Jüngling Mitglied des Geheimbunds der „Numantinos", dem auch Espronceda angehört hatte, flüchtete infolge davon 1824 nach Paris, ward aber amnestiert und trat 1829 in das Offizierkorps der spanischen Artillerie ein. Während der folgenden Jahrzehnte war er bald angesehener Politiker in hohen Stellungen, bald politischer Flüchtling, zuletzt in den fünfziger Jahren spanischer Minister des Innern. Die litterarische Thätigkeit Escosuras war eine vielseitige. Historische Romane: „Der Graf von Candespina" („El conde de Candespina", Madrid 1832) und „Weder König, noch Turm" („Ni rey, ni roque", ebendas. 1835), eine epische Dichtung: „Cortez in Cholula", Dramen, wie: „Das Hoflager von Buen-Retiro" („La corte del Buen-Retiro") und „Die Jugendabenteuer des Cortez" („Las mocedades de Hernan Cortes"), bilden im Verein mit lyrischen Gedichten (darunter natürlich auch politischen) schon eine stattliche Reihe von Werken. Als die bedeutendste Leistung des Poeten aber galt der Memoirenroman „Der Vater des Thals" („El patriarca

dell valle“, Madrid 1846), welcher, aus der Gegenwart gegriffen, die Zustände Spaniens, die Bedeutung und das Treiben des Flüchtlingstums für dieses Land in charakteristischer Weise spiegelt. Die eignen Erlebnisse des in Verschwörungen, Pronunciamientos und momentanen Parteitriumphen aufgewachsenen Poeten gaben dem Ganzen einen Reiz der Unmittelbarkeit und interessanter Details, welcher seinen historischen Romanen und Dramen gebrach.

Der gefeiertste Poet der modernen Schule, der in Phantasiereichtum, in leichter Behandlung der Stoffe und in sprachlicher Vollendung den alten Dichtern nachstrebte, dabei aber die Darstellung modernen Lebens, die Hereinziehung der Tagesinteressen in die Dichtung nicht scheute, ward Manuel Breton de los Herreros. Geboren am 19. Dezember 1800 zu Quel in Logroño, trat Breton als junger Mann in die spanische Armee ein, war dann einige Zeit nur litterarisch thätig, ward Bibliothekar an der Nationalbibliothek, aus welchem Amt ihn ein schlecht aufgenommenes Gedicht zu Ehren des Generals Espartero herauswarf, später Redakteur der offiziellen Zeitung und Mitglied der spanischen Akademie und starb im November 1873 in Madrid. Seine „Werke“ („Obras“, Madrid 1850—52) bekunden einen talentreichen, namentlich für die poetische Satire ungewöhnlich befähigten Lyriker und einen Dramatiker, welcher unter allen neuern spanischen Dichtern allein den Vergleich mit den klassischen Dichtern des 17. Jahrhunderts erträgt. Unter den Gedichten des Breton de los Herreros sind vor allen die satirischen Stücke: „Gegen die Männer und für die Frauen“ („Contra los hombres en defensa de las mugeres“), „Der Karneval“, „Die Heuchelei“, „Der Musikerwahnsinn“ („Contra el furor filarmonica“) gepriesen. In Zusammenhang mit der Begabung des Poeten hierfür steht die Vorliebe des Dramatikers Breton für das satirische Lustspiel. Allerdings errang der Dichter, der sich auch im Punkte der Fruchtbarkeit seinen Vorbildern aus dem 17. Jahrhundert annäherte, seine größten Erfolge mit einigen ernsten und romantischen Dramen, unter denen Schack „Don Fernando el Emplacado“ und „Bellido Dolfos“ als die vorzüglichsten bezeichnet. Allein seine ganze Stärke und zugleich die größte Selbständigkeit der Meisterschaft Lopes gegenüber entfaltete er doch in seinen Lustspielen. Unter ihnen: „Die Welt eine Posse!“ („Todo es

farsa en este mundo"), „Ministerielle Schwächen" („Las flaquezas ministeriales"), welche durch satirische Zeitbeziehungen und besonders lebendige Charakteristik ausgezeichnet sind, sowie das höchst anmutige „Wahrheit oder Tod!" („Muerte y veras!"), welches von einzelnen Beurteilern für Bretons Meisterwerk erachtet wird.

Ein zweiter vielgepriesener Dramatiker war Antonio Gil y Zarate, noch im vorigen Jahrhundert, am 1. Dezember 1796, zu Eskorial geboren, als vielgefeierter Schriftsteller und Politiker 1861 in Madrid gestorben. Unter seinen Dramen ward „Karl der Zweite" („Carlos segundo el hechizado", Madrid 1837) mit wahren Beifallsstürmen begrüßt. Der ungeheure Erfolg eines sinnlich-kräftigen, effektreichen Dramas nach dem Muster Victor Hugos beruhte auf der politischen Stimmung des Tags. Das einst so hyperloyale spanische Volk sah mit Wohlgefallen die widrigsten Erscheinungen aus seiner Geschichte theatralisch vorgeführt: den schwächlichen letzten spanischen Habsburger, der sich für behext hält und zwischen frevelnden Pfaffen und intrigierenden Hofleuten Zuflucht und Hilfe bei der Inquisition sucht, die Inquisition selbst in ihrer ganzen Furchtbarkeit. Von Schönheit und einem künstlerischen Prinzip war hier nicht mehr die Rede, aber ein trotziger Realismus und eine tendenziöse Hervorhebung der Schrecken, welche das spanische Volk beim etwanigen Siegen des Karlismus erwarteten, versagten ihre Wirkung nicht.

Gehörten die sämtlichen genannten Dichter der liberalen Partei mit ihren verschiedenen Abstufungen an, wie sie seit der Regentschaft der Königin Christine und der Regierung der Königin Isabella zum Sieg und zur Herrschaft kam, so ragte in Juan Bautista da Arriaza ein letzter Vertreter des altspanischen Patriotismus und der traditionellen Loyalität auch noch in diese Zeiten herein. Geboren 1770 zu Madrid, begann er seine Laufbahn als Diplomat, war während des Unabhängigkeitskriegs zu gleicher Zeit ein grimmer Gegner der Franzosen wie der spanischen Liberalen, ward von Ferdinand VII. zu seinem Kabinettssekretär und Kammerherrn ernannt und auf mannigfache Weise ausgezeichnet. Nach dem Tode des Königs zog er sich zurück und starb im Jahr 1837 zu Madrid. Seinen Namen erhielten in der spanischen Litteratur die „Patriotischen Gesänge" („Cantos patrioticos"; erster Druck, London 1810; zahlreiche spätere Ausgaben), die, voller Glut, Schwung

und fanatischer Wildheit, die spanische Nation zum Kampf bis aufs Messer gegen die Fremden aufforderten. Minder erfreulich wirken die Gedichte, in denen der Dichter für Thron und Altar die Vernichtung aller Andersgesinnten fordert und preist und eine verspätete und glücklicherweise wirkungslose Begeisterung für die bedenklichsten Institutionen der Vergangenheit entwickelt. Seine „Lyrischen Dichtungen“ („Poesias liricas“, Madrid 1829—32) sind den patriotischen unähnlich, zum Teil sehr lieblich und anmutig, mehr durch ihren sprachlichen Wohllaut als durch die Wärme der Empfindung oder die Kraft der Phantasie wirkend, alles in allem aber gleichfalls Zeugnis dafür, daß die Rinde der Erstarrung und der nüchternen Auslandnachahmung, welche über ein Jahrhundert auf der spanischen Litteratur gelegen hatte, einem neuen Leben zu weichen begann.

Hundertachtundachtzigstes Kapitel.

Die dänische Litteratur im vierten und fünften Jahrzehnt des Jahrhunderts.

Um die Zeit der Julirevolution herrschte im geistigen Leben Dänemarks noch vollständig die Romantik, und die gesamte dänische Litteratur, an deren Spitze Oehlenschläger stand, erschien lediglich als ein Seitenzweig der deutschen Litteratur. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Völker war damals trotz der allmählich beginnenden Zerwürfnisse über Schleswig-Holstein noch ein freundliches, die dänische Bildung ihrem Grundcharakter nach deutsch, und selbst Grundtvigs energische Versuche, eine vollkommen „nordische" Selbständigkeit zu gewinnen, erfreuten sich zunächst nur halber Erfolge. Die litterarische Generation, welche zwischen 1830 und 1840 zu Ruhm und Geltung emporwuchs, Schüler wie Gegner Oehlenschlägers, betonte zwar das nordische, nationale Element stärker, als es zu Eingang des 19. Jahrhunderts üblich gewesen war, verleugnete aber im übrigen den Zusammenhang mit der deutschen Geisteswelt nicht. Nur darin lag ein bemerkenswerter erster Schritt zur nachmaligen Trennung, daß die dänischen Poeten sich in keiner Weise der Entwickelung anschlossen, welche in Deutschland auf die Romantik gefolgt war. Die gesamte dänische Dichtung dieses Zeitraums erscheint als eine Nachromantik, in welche die liberale und revolutionäre Gärung, die alle großen und maßgebenden Litteraturen Europas durchsetzte, nur spärlichen Eingang fand. Wohl läßt sich der Einfluß des Heineschen erotischen Materialismus auf einen und den andern Lyriker (Aarestrup z. B.) nachweisen, wohl entfaltete sich in den vierziger Jahren eine politische Lyrik, die teils der Dänisierung der deutschen Elbherzogtümer, teils dem skandinavischen Unionsgedanken galt; aber in der Hauptsache erschien die Poesie des kleinen dichterreichen Landes noch längere

Zeit von jener gesündern und lebensfrischern Nachromantik erfüllt, welche auch in Deutschland erfreuliche Erscheinungen gezeitigt hatte.

Der dem übrigen Europa bekannteste dänische Dichter dieses Zeitraums war Hans Christian Andersen, ein sehr eigentümliches, den gangbaren Begriffen von der natürlichen Entwickelung einer poetischen Natur schwer unterzuordnendes Talent. Geboren am 2. April 1805 zu Odense auf Fünen, der Sohn eines armen Schuhmachers und Soldaten, kam er als vierzehnjähriger Knabe nach Kopenhagen, träumte sich als Schauspieler, Sänger, Tänzer oder Dichter, er wußte selbst nicht als was auszuzeichnen, fand einige wenn schon kümmerliche Unterstützung, die ihm nach mancherlei Enttäuschungen den Besuch der Universität ermöglichte. Noch während seiner Studienzeit veröffentlichte Andersen eine erste Sammlung seiner Gedichte, ließ ein und das andre Vaudeville auf dem königlichen Theater aufführen und erhielt schließlich 1833 ein königliches Reisestipendium, mit dem er nach Deutschland, nach Paris und Italien ging. Nach seiner Heimkehr gewann er zuerst durch die Veröffentlichung seiner lyrisch-subjektiven Romane („Der Improvisator", „Nur ein Geiger" und andre) eine gewisse Anerkennung. Zu vollem Erfolg gelangte er erst mit seinem „Bilderbuch ohne Bilder" und seinen ersten Märchen. Mit den letztern trat er aus der dänischen in die Weltlitteratur über, sie wurden in alle Litteratursprachen übersetzt und überallhin verbreitet. Der Dichter aber fuhr jahrzehntelang fort, ein Wanderdasein zu führen. Da er unverheiratet blieb, band ihn nichts an Kopenhagen, und obwohl er von seinen jahrelangen Reisen nach Deutschland, Italien, Griechenland und dem Orient, nach Schweden, England, Spanien und Afrika jederzeit nach der dänischen Hauptstadt zurückkehrte, so lebte er doch dauernd erst seit 1863 und bis zu seinem am 6. August 1876 erfolgten Tode daselbst.

Andersen hat sich beinahe in jeder poetischen Form versucht, als Lyriker gehört er zu den bessern, obschon nicht zu den ersten dänischen Dichtern. Die einfach volksmäßige Erzählung liegt ihm auch im Gedicht am nächsten, in der schwermütigen Ballade gibt er einzelne Meisterstücke, wie „Märzveilchen", „Das sterbende Kind", „Der Soldat", „Der arme Spielmann", „Morten Lange"; auch in stimmungsvollen Schilderungen, namentlich in solchen, wo er den ärmsten Gegenden Dänemarks, den jütischen Heiden,

ihre verborgenen Schönheiten ablauscht, treten bereits Eigentümlichkeiten des spätern Märchenerzählers zu Tage. Wenig glücklich war er im Drama; das mythische, halb epische Gedicht „Ahasverus“, das romantische Schauspiel „Der Mulatte“, das Märchenschauspiel „Agnete und der Meermann“ und die Tragödie „Das Maurenmädchen“ wiesen wohl einzelne glückliche Szenen auf, hinterließen aber keinen fortreißenden und zwingenden Gesamteindruck.

Bedeutender waren Andersens Romane, obschon in ihnen unter verschiedenen Verkleidungen und mit dem Zusatz deskriptiver Elemente überall nur seine eigne Jugendgeschichte und die des Konflikts der poetischen Träumerseele mit der äußern Welt, der Welt des Erfolgs und der materiellen Realität, dargestellt wird. Die eigentümlichste Einkleidung für diesen einen beständig wiederkehrenden Roman fand er in „Der Improvisator“ („Improvisatoren“, Kopenhagen 1834); die stärkste Wiedergabe unmittelbarer persönlicher Erinnerungen, mit ein wenig Phantastik gemischt, erhalten wir in dem Roman „Nur ein Geiger“ „Kun en Spillemand“, ebendas. 1837). Die Handlung ist im allgemeinen unklar, rückt entweder sehr langsam oder in großen Sprüngen fort; aber die Kleinmalerei einzelner Szenen ist von wunderbarer Farbenfülle, und in den weichen, sehnsüchtigen und wehmütigen Stimmungen offenbart sich der geheimste Reiz des Andersenschen Talents. Die spätern Romane des Dichters: „Die zwei Baronessen“ (Kopenhagen 1848), „Sein oder Nichtsein“ (ebendas. 1857), zeigten eine bedeutende Abschwächung dieser Reize, ohne in der Charakteristik und der Führung der Handlung viel gewonnen zu haben. Viel höher standen die Bücher, in denen Andersen seine Erlebnisse ohne romantische Einkleidung schilderte: „Eines Dichters Bazar“ (Kopenhagen 1842), die Frucht seiner zweiten Italien- und seiner Orientreise; „In Spanien“ (ebendas. 1864) und vor allen „Das Märchen meines Lebens“ („Mit Livs Eventyr“, ebendas. 1855).

Die vollendetsten Schöpfungen Andersens sind bekanntlich seine „Märchen“, deren erste Sammlung 1835 erschien, und deren letzte noch wenige Jahre vor seinem Tod veröffentlicht ward. Von ihnen gilt unbedingt, was Georg Brandes eindringlich hervorgehoben hat: „daß das Kindliche im Vortrag und Vorstellungskreis der Märchen, die treuherzige Weise, mit der sie das

Unwahrscheinliche berichten, ihnen gerade dichterischen Wert verleiht. Denn was ein Litteraturprodukt bedeutungsvoll macht, das ist die Macht, mit welcher es das im Raum Verbreitete und in der Zeit Dauernde darzustellen vermag. Es erhält sich durch die Kraft, mit welcher es auf eine deutliche und formvollendete Art das Konstante veranschaulicht. Das Elementare in Andersens Poesie sicherte ihm einen Leserkreis unter den Gebildeten aller Länder. Die Phantasieform und Erzählungsweise der Märchen gestattet die Behandlung der verschiedenartigsten Stoffe in der verschiedenartigsten Tonart. Hier findet man erhabene Erzählungen, wie ‚Die Glocke‘, tiefsinnige und weise Märchen, wie ‚Der Schatten‘, phantastisch-bizarre, wie ‚Erlenhügel‘, lustige, fast mutwillige, wie ‚Der Schweinehirt‘ oder ‚Die Springer‘, humoristische, wie ‚Die Prinzessin auf der Erbse‘, ‚Eine gute Laune‘, ‚Der Halskragen‘, ‚Das Liebespaar‘, und mit einer Schattierung von Wehmut, wie ‚Der standhafte Zinnsoldat‘, herzergreifende Dichtungen, wie ‚Die Geschichte einer Mutter‘, unheimlich beklemmende, wie ‚Die roten Schuhe‘, rührende Phantasien, wie ‚Die kleine Seejungfer‘, und gemischte, zugleich großartige und heitere, wie ‚Die Schneekönigin‘. Hier begegnet uns eine Anekdote, wie ‚Herzeleid‘, die einem Lächeln durch Thränen gleicht, und eine Inspiration, wie ‚Die Muse des neuen Jahrhunderts“, in welcher man den Flügelschlag der Geschichte, das Herzklopfen und den Pulsschlag des lebendigen Lebens der Gegenwart vernimmt, heftig wie im Fieber und doch gesund wie in einem glücklichen, begeisterten Moment. Kurz gesagt, hier ist alles, was zwischen dem Epigramm und der Hymne liegt.‘ (Georg Brandes, „Moderne Geister“, Frankfurt a. M. 1882, S. 83 u. 117.) Zu den gerühmten Vorzügen im Spiel einer Phantasie, die für ihre mächtigsten und eigentümlichsten Vorstellungen doch immer den naivsten und echt kindlichen Ausdruck findet, darf man auch die wunderbare Reinheit der Seele gesellen, die aus Andersens sämtlichen Dichtungen hervorleuchtet, aus keiner aber klarer, milder als aus den „Märchen“.

Auch jene kleinen Werke Andersens, welche den Märchen verwandt sind: das „Bilderbuch ohne Bilder“ („Billedbog uden Billeder“, Kopenhagen 1840) und die „Historien“ („Historier“, ebendas. 1845), trugen zum Ruhm und der ganz außerordentlichen Wirkung des Dichters nicht wenig bei. Dieselbe Gemütstiefe, dieselbe Reinheit und Zartheit der Empfindung,

dieselbe eigentümliche Plastik in der Vorführung seiner Träume, dieselbe Feinheit der Farben, welche in den Märchen oft entzückt, begegnen uns hier wieder.

Als ein Nachfolger Oehlenschlägers galt Poul Martin Møller, der noch einer der Vertreter der ungetrennten dänisch-norwegischen Litteratur war. Geboren 1794 zu Kopenhagen, ward er 1826 als Professor nach Christiania berufen, kehrte nach 1830 nach Dänemark zurück, unternahm große Reisen und starb als Professor an der Kopenhagener Unversität 1838. Seine poetischen Übersetzungen (unter andern der Homerischen „Odyssee"), seine Humoresken und Gedichte fanden mit Recht Anerkennung; einige der letztern, namentlich seine „Freude an Dänemark", wurden zu allgemein beliebten Volksliedern. Auch Studentenlieder von ihm erhielten sich frisch und lebendig. Weit größeres Talent und weit ausgeprägtere litterarische Physiognomie zeigte Møllers Stiefbruder Christian Winther. Derselbe war am 29. Juli 1796 zu Fensmark auf Seeland geboren, studierte in Kopenhagen Theologie und lebte als Privatgelehrter großenteils in der dänischen Hauptstadt, einige Jahre auch in Deutschland (Neustrelitz) und in der letzten Zeit seines Lebens in Paris, wo er am 30. Dezember 1876 starb. Eine Gesamtausgabe seiner „Dichtungen" („Chr. Winthers samlede Digtninger", Kopenhagen 1860—72) hatte er noch selbst veranstaltet. Als Lyriker, Epiker und Novellist zählt er ohne Frage zu den besten dänischen Dichtern der ganzen Periode nach 1830. Sein hervorragendstes Werk: „Des Hirsches Flucht"[1] („Hjortens Flugt", Kopenhagen 1855), ein Romanzenkranz von außerordentlicher Frische und Schönheit, ist nicht bloß durch die prächtigen Schilderungen heimatlicher Natur, in denen Winther alle zeitgenössischen dänischen Poeten übertraf, sondern auch durch die frische Erzählerkraft und die lyrische Stimmungsfülle ausgezeichnet, welche die Form des Gedichts durchschwellt, aber sie nicht sprengt. Als Novellist neigt der Dichter gelegentlich dem Düstern, ja Gespenstigen zu, aber auch in seinen bedenklichsten Geschichten bewährt er gute Beobachtung des Lebens, Feinheit der Charakteristik und außerordentliche Klarheit des Stils. Seine als „Handzeichnungen" („Haandtegninger"), „Novellen" („Noveller") und „Erzählungen" („Fortällinger") gesammelten

---

[1] Deutsch von Ryno Quehl (Berlin 1857).

Prosadichtungen[1] bewährten die poetische Kraft Winthers so gut wie die zahlreichen lyrischen Gedichte, welche großenteils volkstümlich wurden.

Als Widersacher Oehlenschlägers und als derjenige Schriftsteller, der von allen Oehlenschläger abhold gesinnten Kreisen zur bedeutendsten Kraft der dänischen Litteratur erhoben ward, ohne doch mit seiner ungeheuern und vielseitigen Produktivität tiefere Wirkungen hervorbringen zu können, erscheint Johann Ludwig Heiberg, dessen Hauptthätigkeit gleichfalls in den Zeitraum zwischen 1830 und 1850 fällt. Heiberg war als der Sohn des 1800 aus Dänemark verwiesenen und 1841 zu Paris verstorbenen politischen Schriftstellers und Satirikers Peter Andreas Heiberg am 14. Dezember 1791 zu Kopenhagen geboren, studierte daselbst und in Paris Naturwissenschaften, legte aber größeres Interesse, als für diese, für die Litteratur an den Tag. Schon seit 1814 begann er einzelne poetische Versuche zu veröffentlichen, in denen er damals ganz auf dem Boden der Romantik, speziell der von der spanischen Dichtung beeinflußten Romantik, stand. Im Jahr 1823 als Lektor der dänischen Sprache und Litteratur an der Kieler Universität angestellt, ging er 1824 auf längere Zeit nach Berlin, wo er Hegel kennen lernte und sich mit der Philosophie desselben befreundete, deren begeisterter Verkündiger für Dänemark er fortan ward. In Kopenhagen begann er seit 1827 die ästhetisch-kritische Zeitschrift „Die fliegende Post" („Den flyvende Posten") herauszugeben, ward 1829 zum Theaterdichter beim königlichen Theater ernannt und übernahm nach 1830 daneben auch die Professur der Litteratur und Ästhetik an der Militärakademie. Im Jahr 1849 ward die Leitung des königlichen Theaters in Kopenhagen, an der er schon jahrelang Anteil gehabt, völlig in seine Hand gelegt. Doch zog er sich 1856 von dieser aufreibenden Thätigkeit zurück und starb am 25. August 1860 zu Bonderup bei Ringsted.

Heibergs Bedeutung für die dänische Litteratur beruhte darauf, daß er den idealistischen Poeten seiner Zeit und freilich allen über eine gewisse Mittellinie des gesunden Menschenverstands Emporstrebenden die Kritik seines gesunden Menschenverstands und seines beschränkten, aber warmen Heimatsgefühls

---

[1] „Gesammelte Novellen", deutsch von Heinrich Zeise (Altona 1851).

entgegensetzte. Als Ästhetiker gewann er einen nur allzu starken Einfluß auf die Entwickelung des dänischen Geschmacks. In seiner Feindseligkeit gegen die spezifisch poetische Phantasie und gegen künstlerisch reine Formen, in seiner Vorliebe für französischen Esprit, in seiner Hinneigung zur Publizistik und Polemik stand er den Schriftstellern des jungen Deutschland näher, als diese zugeben mochten. Als seine bedeutendsten litterarischen Leistungen gelten ein paar Volksschauspiele: „Der Elfenhügel" („Elverhöj") und „Langschläfertag" („Syvsoverdag"), und vor allem die Vaudevilles, in denen er nach französischem Muster, jedoch nicht ohne eine gewisse Selbständigkeit, nicht ohne treffenden Blick für das Lokalkomische und nicht ohne scharfen Witz kleine Erfindungen halb possenhaft behandelte und ihnen durch die eingeflochtenen Gesänge einen lyrischen Reiz zu geben suchte. Als die besten dieser Vaudevilles werden genannt: „Die Unzertrennlichen" („De Uadskillelige"), „König Salomon und der Hutmacher Jörgen" („Kong Salomon og Jörgen Hattemager"), „Der Däne in Paris" („De Danske i Paris"), „Nein" und „Ja", „Aprilnarren" („Aprilnarrene"), die sämtlich mehrere Jahrzehnte hindurch das dänische Theaterpublikum entzückten. Neben diesen dramatischen Leistungen wollten die lyrischen Gedichte Heibergs, von denen er verschiedene Sammlungen veröffentlichte, wenig bedeuten. Empfänglich für jede vom Publikum begünstigte Richtung, schlug er noch in seinen alten Tagen in den „Kampfweisen" („Gadeviser", Kopenhagen 1849) die Töne der politischen Lyrik an.

Als Schüler und Anhänger von Heibergs ästhetischen Theorien ward ein Dichter gefeiert, welcher jedenfalls unendlich phantasievoller und gestaltungskräftiger war als sein Meister und daher auch eine weit hervorragendere Stellung errang. Auch Henrik Hertz war noch zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts, am 5. August 1798, zu Kopenhagen geboren, studierte die Rechte auf der Universität seiner Vaterstadt und begann seine litterarische Laufbahn kurz vor 1830 mit Lustspielen, welche den dramatischen Versuchen Heibergs verwandt und im einzelnen, wie „Amors Geniestreiche", französischen Mustern nachgeahmt waren. Von seinen ersten Erfolgen an entschied sich Hertz dafür, kein Staatsamt zu suchen und nur der Litteratur zu leben, ein Entschluß, der ihm durch Verleihung eines königlichen Reisestipendiums und späterhin einer Staatspension wesentlich er-

leichtert ward. Sein Wohnsitz blieb dauernd Kopenhagen, wo er am 25. Februar 1870 starb.

Der Schwerpunkt der poetischen Thätigkeit von Henrik Hertz lag in seinen dramatischen Werken. Die Reihe derselben aber weist außerordentliche Verschiedenheiten auf und belegt, daß der Dichter zu jenen eklektischen Talenten gehörte, welche ihre Natur den verschiedensten Einwirkungen anzubequemen wissen. Am selbständigsten und unmittelbarsten schöpfte er in seinen Lustspielen aus dem Leben. Zu diesen Lustspielen gehörten vor allen: „Sparkassen", „Der Besuch in Kopenhagen" („Besöget i Kjöbenhavn"), „Einquartierungen" („Indquarteringen") sowie einige Vaudevilles in Heibergs Manier, von denen sich namentlich „Die Debatte im ‚Polizeifreund'" („Debatten i ‚Politivennen'") großer Anerkennung erfreute. Daneben aber hegte Hertz den Ehrgeiz, sich auch in der nationalen Tragödie auszuzeichnen, und schrieb im Anschluß an die alten Volkslieder die effektreiche Tragödie „Svend Dyrings Haus"[1] („Svend Dyrings Huus"). Hertz zog die Konsequenzen seines Stoffs, insofern er auch die Versformen der Tragödie aus den alten Weisen ableitete und gerade damit eine poetische Wirkung eigentümlichster Art hervorbrachte. In dem weitverbreiteten romantischen Schauspiel „König Renés Tochter"[2] („Kong Renés Datter") bekundete der Dramatiker sowohl nach der Seite ungesunder Sentimentalität als nach der eines weichen lyrischen Hauchs und jener eines großen Formreizes hin unleugbare Verwandtschaft mit dem deutsch-österreichischen Dichter Friedrich Halm. Übrigens verstand Hertz auch einen derbern realistischen Ton anzuschlagen. Die Bühnenwirkung, und zwar mehr die theatralische als die dramatisch-poetische, blieb dabei maßgebend, und Schauspiele wie: „Ninon", „Tonietta", „Die Deportierten" verschmähten das Hereinziehen melodramatischer Elemente nicht.

Als Lyriker erwarb Hertz eine Geltung, welche sich mit derjenigen Oehlenschlägers messen konnte. Die große Sammlung seiner „Gedichte" („Digte", Kopenhagen 1851—62) enthält neben vielem Unbedeutenden doch große Gruppen vorzüglicher Gedichte, rein lyrische, patriotische, Gelegenheitsdichtungen aller Art, Balladen und Romanzen. Auch der didaktischen Dichtung

---

[1] Deutsch von F. A. Leo (Leipzig 1847).

[2] Deutsche Übertragung von F. A. Leo (Leipzig 1847).

trat Hertz näher und benutzte seine Verskunst dazu, in schön poetischen Formen ästhetische und ethische Überzeugungen aller Art auszusprechen. Seine schon 1832 erschienenen „Briefe eines Auferstandenen" („Gjengangerbrevene") waren eine besonders charakteristische Probe dafür, poetische Episteln, welche im Streit zwischen Heiberg und den dänischen Romantikern den Sieg auf Heibergs Seite geneigt hatten, ohne tiefere Anschauungen und Wahrheiten zu verkünden als den Gemeinplatz, daß die Form in der Poesie ihr Recht habe, und daß die Poeten, bei denen ein allzu bedeutender Überschuß des Gehalts über die Form vorhanden sei, die Kunst selbst gefährdeten. In seinen kleinern erzählenden Gedichten behandelt Hertz mit Vorliebe Stoffe aus der dänischen Sage und Geschichte und hält den Ton, den er in „Svend Dyrings Haus" zuerst angeschlagen, glücklich fest. Auch als Prosadichter erwarb Henrik Hertz mit mehreren Novellen und den größern Romanen: „Stimmungen und Zustände" („Stemninger og Tilstande", Kopenhagen 1838) und „Johannes Johnsen" (ebendas. 1858) Teilnahme.

Während alle bis hierher genannten Dichter noch in einer mehr oder minder regen Verbindung mit der Romantik standen (selbst bei Heiberg war dies der Fall, und der Streit zwischen ihm und Oehlenschläger, Ingemann, Hauch und andern stellt sich großenteils als ein Streit um den Grad heraus, in welchem diese Verbindung statthaft und ersprießlich sei), trat ein Vorläufer des spätern Realismus in dem volkstümlichen Erzähler Steen Steensen Blicher hervor. Geboren am 11. Oktober 1782 zu Vium bei Viborg in Jütland, studierte Blicher Theologie zu Kopenhagen, war einige Zeit Hauslehrer auf Falster, bewirtschaftete dann das Pfarrgut seines Vaters, erhielt 1819 die Pfarrei zu Thoring, 1826 diejenige zu Svendrup, ohne dadurch jener materiellen Sorgen überhoben zu werden, die ihn auf seiner ganzen Laufbahn begleiteten. Im Kampf mit allen möglichen Entbehrungen und Widerwärtigkeiten entstanden jene Erzählungen und Gedichte, welche ihn schon Ausgang der zwanziger Jahre zu einem gern gelesenen Schriftsteller machten, aber ihm erst nach 1830 volle Geltung erwarben. Mit dem wachsenden nationalen Selbstbewußtsein und dem erwachenden politischen Liberalismus wuchs auch das Interesse an dem frischen und prächtigen Darsteller des jütischen Lebens. Da überdies Blicher in der spätern Zeit der eiderdänischen Partei

angehörte, so wurde er von mehr als einer Seite als der echt nationale, der Volksdichter gefeiert und der Gegensatz, der zwischen seinen charakteristischen Bildern aus dem Provinzleben und seinem innern warmen Anteil an der dänischen Natur und zwischen der kühlen künstlerischen Vornehmheit hauptstädtischer Schriftsteller existierte, tendenziös verschärft. Blicher starb am 26. März 1848 zu Viborg. Von seinen einzeln erschienenen Werken wurde eine Gruppe Erzählungen und Gedichte in jütischer Mundart: „Die Spinnstube" („E Bindstouw", Randers 1842), besonders ausgezeichnet. Doch auch seine in Schriftdänisch geschriebenen „Novellen und Erzählungen"[1] haben nur da Bedeutung, wo der Erzähler auf seinem heimatlichen Boden bleibt. Dem wilden Meeresstrand, den Heiden, Dünen und Mooren, den alten Städtchen, Schlössern, Pfarrhöfen und den dürftigen Dörfern Jütlands weiß Blicher farbenreiche Bilder, dem harten, rauhen jütischen Menschenschlag und den unschönen Sitten des Landes warmes Leben abzugewinnen. Die Charaktere erheben sich nicht über den Alltag, sondern entwickeln kernhafte Tüchtigkeit, welche mit dem Alltag vereinbar ist, und die poetischen Züge, die den Alltag gelegentlich durchleuchten. Der Humor, welcher einen guten Teil von Blichers Geschichten belebt, ist echt nordischen Ursprungs; seinen Helden und Heldinnen wächst er im Kampf mit der Unbill und den Fährlichkeiten des Lebens.

Die Einwirkungen der Tendenzdichtung, welche in Frankreich und Deutschland allherrschend war, machten sich, wie oben schon angedeutet, in Dänemark erst spät und nur spärlich geltend. Selbst ein so entschiedener Anhänger und Nachahmer Heinrich Heines wie Emil Aarestrup (geboren 1800, gestorben 1856 zu Kopenhagen) vertritt nur die von den Jungdeutschen gepredigte Emanzipation des Fleisches und ist von satirischer Laune gegen alles Philisterium erfüllt, teilt aber den französierenden Liberalismus und Imperialismus seines Vorbilds nicht. Seine „Gedichte" („Digte", Kopenhagen 1838; vollständige Ausgabe 1877) begannen erst längere Zeit nach seinem Tod einiges Aufsehen zu erregen. Der Begründer und Vertreter einer politischen Lyrik nach deutschem Muster, wenn auch ihre Spitze feindselig

[1] Eine Auswahl Blicherscher „Novellen" in deutscher Übertragung von Heinrich Zeise (Altenburg 1846).

gegen Deutschland kehrend, wurde Parmo Karl Ploug. Als Sohn eines Gymnasiallehrers am 29. Oktober 1813 zu Kolding in Jütland geboren, studierte er zu Kopenhagen Philologie und begeisterte schon auf der Universität seine Kommilitonen durch die frischen, kecken und übermütigen Studentenlieder, die er unter dem Pseudonym Poul Rytter veröffentlichte, und nicht minder durch die dramatischen Scherze, welche, von und vor Studenten aufgeführt, als „Atellanen“ („Attelaner“) gesammelt wurden. Sie schlugen alle, auch die stärksten, Töne der litterarischen und politischen Satire an; sie traten begeistert für den damals zuerst auftauchenden Gedanken des Skandinavismus und trotzig gegen die Ansprüche Deutschlands auf Schleswig auf. Diese Gesinnungen trieben Ploug in den Journalismus hinein, er ward Mitarbeiter und schließlich Hauptredakteur der Zeitung „Fädrelandet“, welche seit dem Tod Christians VIII. und dem Regierungsantritt König Friedrichs VII. einen gewaltigen politischen Einfluß erlangte. Als Journalist, als Abgeordneter zum Landsthing entfaltete er eine große Wirksamkeit im Sinn des fanatischen Dänentums, welches im Innern Freiheit und für die deutschen Herzogtümer Unterdrückung begehrte und durch den Ausgang des deutsch-dänischen Kriegs von 1864 und 1865 schließlich eine vernichtende Niederlage erlebte. Seine gesamte poetische Thätigkeit stand mit der politischen im engsten Zusammenhang. „Keiner stellte so nachdrücklich wie er die Einheit des Nordens als Losung auf. Er ist ein wahrhaft bedeutender politischer Dichter, dessen Lieder von eherner Kraft der Sprache, wenn schon manchmal durch Inkorrektheit der Bilder und durch eine geschmacklose Mischung altnordischer und griechischer Mythologie entstellt sind. Sein poetisches Talent erschöpfte sich jedoch mit der Zeit in den zahllosen Gelegenheitsgedichten bei politischen Festen, in Grundgesetzdithyramben, Trinksprüchen auf Dänemark und den Norden, Verherrlichungen Friedrichs VII., den man um seines Dänentums willen vergötterte.“ (Strodtmann, „Das geistige Leben in Dänemark“, Berlin 1873.) Die politischen Lieder und Gelegenheitsdichtungen überwogen durchaus in der ältern Sammlung von Plougs „Gedichten“ („Samlede Digte“, Kopenhagen 1862). Sie traten einigermaßen zurück in den „Neuern Liedern und Gedichten“ („Nyere Sange og Digte“, Kopenhagen 1869), in denen eine Reihe von schönen Liebesliedern und Naturbildern Plougs Talent in einem völlig

neuen Licht erscheinen ließ. In die Fußstapfen Plougs trat neben P. Faber, dessen Lied „Der tapfere Landsoldat“ zum patriotischen Nationallied und zum Ausdruck des dänischen Siegesgefühls in den Kämpfen von 1848—50 wurde, auch Hans Peter Holst, welcher sich freilich minder fanatisch und streitfertig zeigte als der Redakteur des „Fädreland“. Geboren am 22. Oktober 1811 zu Kopenhagen, studierte er auf der Universität seiner Vaterstadt und ward Lehrer an der Land- und Seekadettenakademie, späterhin Instruktor am königlichen Theater und Redakteur der offiziellen „Berlingschen Zeitung“. Seine poetische Laufbahn begann er mit einem warm begrüßten poetischen Nachruf an König Friedrich VI. (1839). Als Novellist und Dramatiker steht er mit seinen „Novellen“ (Kopenhagen 1834), seinem romantischen Drama „Gioachino“ (1844) und andern Arbeiten ziemlich unselbständig neben Andersen, Winther und Heiberg. Unter seinen Gedichten zeichneten sich einzelne, auch nichtpolitische, durch Wärme und Kraft aus; „Der sterbende Fechter“ und „König Waldemars Stelldichein“ gehören zu den schönsten Perlen der neuern dänischen Balladendichtung. Auch in den politischen Gelegenheitsgedichten verleugnet Holst seine weichere und liebenswürdigere Natur nicht. Den größten Erfolg bei seinen Landsleuten brachte ihm die patriotische Dichtung „Der kleine Hornbläser“ („Den lille Hornblæser“, Kopenhagen 1849), worin die Bilder des deutsch-dänischen Kriegs von dänischer Seite lebendig widergespiegelt wurden.

Hundertneunundachtzigstes Kapitel.

Die Anfänge der norwegischen Nationallitteratur.

In den Jahrhunderten der politischen Vereinigung Dänemarks und Norwegens hatte von einer eignen norwegischen Dichtung um so weniger die Rede sein können, als die hervorragenden Talente, welche das vernachlässigte und zurückgesetzte Land hervorbrachte, ihre Bildung in Dänemark empfingen und meist in Kopenhagen blieben. Holberg repräsentiert das Verhältnis, welches bis zur Unabhängigkeitserklärung Norwegens im Jahr 1814 bestand. Schon vor derselben hatte sich eine Partei in Norwegen gebildet, welche auf die Trennung von Dänemark drang, die geistige Verkümmerung Norwegens mit allen Mitteln zu beseitigen trachtete und in der That 1811 die Gründung der Universität Christiania durchsetzte. Zur Bedeutung gediehen diese Schöpfung und der neue in Norwegen sich regende Geist der Selbständigkeit erst, seit Dänemark, dem Zwang des Kriegs gehorchend, im Januar 1814 Norwegen an Schweden abtrat und die Norweger, empört über diese Abtretung, sich dem Willen der Mächte trotzig widersetzten und ein eignes nordisches Königreich aufzurichten versuchten, dem sie im Mai 1814 zu Eidsvold eine Verfassung gaben. Wohl zeigte es sich für die Norweger unmöglich, den zum König erwählten dänischen Prinzen Christian mit den Waffen aufrecht zu erhalten; aber auch Karl XIII. von Schweden und der kluge französische Marschall, den er zu seinem Kronprinzen ernannt, scheuten den Versuch, das tapfere Bauernvolk schlechthin unter die Füße zu treten. Sie boten Aufrechterhaltung der neuen Verfassung gegen die Berufung der schwedischen Herrscher auf den norwegischen Thron an und errichteten so die Union, unter welcher der außerordentliche Aufschwung des norwegischen Landes und Volks erfolgte. Die Grundverschiedenheit der innern Verhältnisse beider Königreiche

bedingte trotz ihrer Zusammengehörigkeit nach außen eine Grundverschiedenheit der Entwickelung, und da die Sprachtrennung das norwegische Geistesleben vor jeder stärkern und unmittelbaren Einwirkung des schwedischen schützte, so galt es nur eine Auseinandersetzung mit Dänemark, mit dem man durch die herrschende Schriftsprache und die lange historische Verbindung enger verknüpft war.

Die Anfänge einer eignen norwegischen Litteratur beschränkten sich zunächst darauf, daß in Norwegen selbst Schriftsteller auftauchten, welche in ihrem Heimatsland verblieben und sich vor allem an ein Publikum ihrer Landsleute wandten, daß der spezifisch norwegischen Sage und Geschichte als Stoffquellen eine erhöhte Bedeutung zugesprochen wurde, daß also eine Gruppe von norwegischen Poeten neben die dänischen in einer noch als gemeinsam geltenden Litteratur traten. In diesem Sinn faßten Welhaven und seine Freunde ihre litterarisch-poetische Thätigkeit auf und protestierten selbst energisch gegen die ersten Versuche, welche gemacht wurden, eine entschiedene und tiefreichende Trennung zwischen dänischer und norwegischer Geistesentwickelung herbeizuführen, ja womöglich im Flug eine eigne norwegische Sprache zu gewinnen. Der bedeutendste Repräsentant dieser Anfänge der norwegischen Litteratur, der Verfechter der Überzeugung, daß der Zusammenhang mit Dänemark gewahrt werden müsse, war Johann Sebastian Cammermeyer Welhaven, geboren am 22. Dezember 1807 zu Bergen, gestorben als Professor der Philosophie in Christiania am 21. Oktober 1873. Die Gesamtausgabe seiner „Schriften" („Skrifter", Kopenhagen 1867—68) erweist, daß der feinsinnige Lyriker und Kritiker durchaus ein Nachfolger und Nachahmer dänischer Dichter war und allenfalls nur in seinen Romanzen einzelne poetische Elemente verwertete, die sich als national ansprechen ließen, welche aber in dieser Form und Begrenzung auch von den dänischen Poeten nie verschmäht worden waren. Mit großer Energie und innerer Überzeugung bekämpfte er in seinem Sonettenkranz „Norwegens Dämmerung" („Norges Dämring") die heißblütigen Wallungen und einseitigen Anschauungen Wergelands, der eine nationale Litteratur gleichsam aus dem Nichts und auf dem Weg barbarischer Verachtung aller Kunstgesetze erschaffen wollte. Die Sammlungen seiner lyrischen Gedichte fanden trotz der großen Entrüstung, die sich hier und dort gegen

die Gesinnungen Welhavens kundgaben, eine außerordentliche Verbreitung; das reine Dänisch, welches er schrieb, erregte in so vollendeter, geschliffener Form noch das volle Interesse seiner Landsleute.

Ein Gesinnungsverwandter Welhavens war Andreas Munch, welcher zu den unmittelbaren Nachahmern Oehlenschlägers gerechnet werden kann. Geboren am 19. Oktober 1811 zu Christiania, studierte Munch die Rechte, beschloß aber unter Verzichtleistung auf die Würde eines Sorenskriver, sich lediglich der Litteratur zu widmen, nachdem er für die Eröffnung des norwegischen Theaters mit dem Drama „König Sverres Jugend" den ausgesetzten Preis errungen. Er erhielt ein Reisestipendium, redigierte seit seiner Rückkehr aus Paris eine Zeitung in Christiania, ward nachmals Amanuensis der Universitätsbibliothek, 1860 außerordentlicher Professor an der Universität und feierte 1880 sein fünfzigjähriges Dichterjubiläum in Christiania. Die Dichtungen von Andreas Munch, dramatische, epische wie lyrische, gehören nicht der Romantik im engsten Sinn an; aber sie neigen zu der phantasiereichen Anmut und der lyrischen Weichheit aller Lebenserfassung und Gestaltung, deren Hauptvertreter Oehlenschläger war. Auch für die unmittelbare Empfindung und den stärksten Eindruck aus dem umgebenden Leben sucht diese Poesie gern eine Einkleidung, welche das Dargestellte in eine allgemeine poetische Entfernung rückt. Immerhin blieb die realistisch-politische Schule, welche seit den fünfziger Jahren die Herrschaft der norwegischen Litteratur an sich riß, nicht ohne Einfluß auf den ältern Poeten. Munch war in erster Reihe Lyriker, von seiner ältesten Gedichtsammlung („Ephemerer", Christiania 1837) bis zu seinen „Neuesten Gedichten" („Nyeste Digte", ebendas. 1861) und seinem „Nachsommer" („Eftersommer", ebendas. 1867) hat er durch seine innigen, von frischer Naturempfindung und einer glänzenden Schilderungsgabe zeugenden Dichtungen die Herzen gewonnen. Als die besten seiner Gedichte gelten die in „Trauer und Trost"[1] („Sorg og Tröst", Christiania 1852) vereinigten, welche, von tiefer Wehmut um den Tod der jungen Gattin des Dichters erfüllt, eine reine, milde und gottergebene Natur offenbaren. Unter den epischen Anläufen Munchs darf „Der Königstochter

[1] Deutsch von F. v. K. (Berlin 1861).

Brautfahrt"[1] („Kongedatterens Brudefart", Christiania 1862), ein Gedicht in zwölf Romanzen, den besten Oehlenschlägerschen und Tegnérschen Romanzen dieser Art zur Seite gestellt werden. Die Vorzüge der zahlreichen Dramen des Poeten, unter ihnen: „Salomon de Caus"[2], „Lord William Russell"[3], „Herzog Skule", „Gefangen auf Munkholm", zeigen sich mehr nach der Seite interessanter, lebendiger Situationsdarstellung und schwungvoller Empfindung als nach der echter dramatischer Motivierung und tieferer Charakteristik. Die Grundanschauung in ihnen entspricht der in Norwegen herrschenden demokratischen Anschauung, doch hat dieselbe bei Munch niemals den herbtendenziösen Beigeschmack andrer norwegischer Schöpfungen.

Den Übergang zu der spezifisch nordischen, jede Vorbildlichkeit der dänischen Dichtung leugnenden Schule bereitete der poetische Sammler und Erneuerer der norwegischen Sagen und Märchen, Peter Christian Asbjörnsen, vor. Geboren am 15. Januar 1812 zu Christiania, studierte er seit 1833 Medizin und Naturwissenschaften auf der Universität seiner Vaterstadt, in spätern Jahren, nachdem er längst als Naturforscher und Poet Ruf erworben hatte, noch Forstwissenschaft auf der Forstakademie zu Tharandt in Sachsen, wonach er 1860 zum Forstmeister ernannt ward. Seine mit Jörgen Moe, dem gegenwärtigen Bischof von Christiansand, veranstaltete große Sammlung „Norwegische Volksmärchen"[4] („Norske Folke-Eventyr", Christiania 1845; zahlreiche Auflagen) ist durch treuesten Sammlerfleiß und durch die eigne poetische Kraft der Herausgeber, die sich in der Wiedererzählung kundgab, außerordentlich wertvoll. Namentlich Asbjörnsens Charakterzeichnungen und Naturschilderungen im Rahmen dieser Berg- und Waldgeister-, Fischer- und Jägermärchen, alter Heldensagen lassen ein großes, eignes poetisches Talent erkennen. Für die nachmalige Entwickelung der norwegischen Dichtung, namentlich der gesündern Elemente in dieser Dichtung, sollte Asbjörnsens Leistung außerordentlich einflußreich und maßgebend werden. Sein nordischer Patriotismus hatte einen Hauch naiver Unbefangenheit, welcher denselben weit anmutender und genießbarer macht als die trotzig-

---

[1] Deutsch von L. v. Arendtsschildt (Hannover 1866).
[2] und [3] deutsch von Steffens (Berlin 1857 u. 1860).
[4] Deutsch von Bresemann (Berlin 1847).

wilde und stürmische Nordlandsbegeisterung, welche Asbjörnsens Zeit- und Landesgenosse Wergeland zur Schau trug.

In Henrik Arnold Wergeland erhielt die junge norwegische Litteratur den Pfadfinder zur Tendenzdichtung und den Vorkämpfer für die völlige Trennung von der dänischen Mutter. Wergeland war am 17. Juni 1808 zu Christiansand geboren, studierte in Christiania Theologie und warf sich seit 1829 in die Bewegung, welche die demokratisch-monarchische Verfassung Norwegens in eine völlig republikanische umzubilden und durch eine besondere Volksbildung zu diesem Ziel zu gelangen strebt. Als politischer Publizist, Wanderlehrer und Poet arbeitete Wergeland unablässig im Dienst seiner Tendenz und verwickelte sich in stets neue und immer erbittertere Kämpfe. Auch nachdem er 1840 zum Reichsarchivar ernannt worden war, fuhr er in seiner bisherigen Wirksamkeit unermüdlich fort bis zu seinem am 12. Juli 1845 in Christiania erfolgten Tod. Seine „Gesammelten Schriften" („Samlede Skrifter", herausgegeben von H. Lassen, Christiania 1852—57) gewähren in ihrer bunten Mannigfaltigkeit, in ihrer oft verworrenen Originalität das Bild einer bedeutenden, aber nie zur Reife gelangten Natur. Politische Satiren (mit solchen, unter dem Namen Siful Sifadda herausgegebenen, hatte Wergeland 1829 seine litterarische Laufbahn begonnen), lyrische Gedichte, erzählende und dramatisch-didaktische Tendenzdichtungen, Volksschriften aller Art bekunden die Rastlosigkeit und den Reichtum von Wergelands Phantasie. Als seine höchste Aufgabe betrachtet der Dichter offenbar eine neue Weltdarstellung im Lichte des Demokratismus; eine wilde, fast fanatische Begeisterung für seine Freiheitsideale und eine abstrakte Vorstellung von volkstümlicher Kraft beeinträchtigen jede rein poetische Wirkung. Seine Jugendleistung, die einer gewissen politisch-litterarischen Richtung in Norwegen als die Basis der echt nationalen Dichtung gilt, das lyrisch-philosophische Drama „Schöpfung, Menschheit und Messias" („Skabelsen, Mennesket og Messias", Christiania 1830), ein Werk, in welchem der platteste und nüchternste Deismus des 18. Jahrhunderts sich mit einer überschwenglichen, an Milton und Klopstock gemahnenden Rhetorik, mit einer Fülle unklarer, zum Teil nächtiger Bilder verband, wird von entschiedenen „Nordmännern" noch immer gerühmt. Höher als dies Werk stellt die besonnenere norwegische

Kritik die Schauspiele des Dichters: „Die Campbells“ und „Die Venezianer“ sowie einzelne erzählende und beschreibende Gedichte, welche den spätern Jahren Wergelands entstammten. Dazu gehören die Gedichte: „Jan van Huysums Blumenstücke“, „Die Juden“ und andre, in welchen zwar der Dichter seine Tendenz nirgends verleugnet, aber neben der Tendenz das Leben selbst walten läßt. Auch das Drama „Die Kindesmörderin“ („Barnemordersken“, 1835) war als Ausgangspunkt einer spätern Richtung der norwegischen Litteratur nicht unwichtig. Wergelands früher Tod verhinderte, daß der Dichter eine förmliche und unbestrittene Führerschaft in der norwegischen Litteratur erlangte; seine Auffassungsweise, seine Feindseligkeit gegen alle als „dänisch“ oder noch schlimmer als aristokratisch erachtete Überlieferung halfen die weitere Entwickelung Norwegens bestimmen, und Wergelands Freiheitspathos ward zum Lebensatem einer großen Reihe von Poeten und poetischen Werken.

Hundertundneunzigstes Kapitel.

Die Tendenzdichtung in der schwedischen Litteratur.

In keiner zweiten Litteratur schien im Beginn der dreißiger und noch tief in die vierziger Jahre hinein die Herrschaft der national durchhauchten, national gefärbten Romantik fester zu stehen als in jener des vom Schauplatz der west- und mitteleuropäischen Bewegungen weit abliegenden, unter dem Zepter des fremden, aber staatsklugen und energischen Königs Karl Johann (Bernadotte) ruhig gedeihenden Schweden. In der That erstreckten sich die Nachwirkungen der von Tegnér geführten romantischen Schule bis tief in dieselbe Zeit herein, in der in den meisten europäischen Litteraturen die Vorherrschaft der Tendenzdichtung überwältigend erschien. Gleichwohl erhielt auch Schweden im Zeitraum zwischen 1830 und 1850 die Anfänge einer politischen und sozialen Tendenzdichtung, die teils aus den einheimischen liberalen Reformbestrebungen, teils aus der Nachahmung ausländischer Vorbilder erwuchs und im engern Rahmen der kleinern Litteratur ebenso bedeutsam und wirksam hervortrat wie die Tendenzpoesie in Deutschland und Frankreich. Der früh beginnende, endlos lange Kampf um die Änderung der mittelalterlichen schwedischen Verfassung, der erst in den sechziger Jahren zu neugeordneten Zuständen führte, der Einfluß des dänischen und norwegischen Demokratismus auf schwedische Verhältnisse und Stimmungen, die bürgerliche Opposition gegen die übermäßige Bevorzugung der aristokratischen Elemente im Staats- und Gesellschaftsleben, mancherlei religiöse Kämpfe und endlich der allgemeine Drang der Zeit nach Glück und Genuß gaben auch in Schweden den Anstoß für eine erstrebte völlige Umbildung der Litteratur.

Als das Haupt des „jungen Schweden" im völligen und bewußten Gegensatz zu den Romantikern der „gotischen Partei"

erschien Karl Jonas Ludwig Almquist, ein Schriftsteller, dessen Leben und Dichten gleichmäßig einen geteilten und seltsam befangenden Eindruck hinterläßt. Almquist war am 28. November 1793 zu Stockholm geboren, studierte in Upsala Theologie, gab aber die Wissenschaft auf und versuchte, sich in Wermland als Bauer niederzulassen. Seit 1829 tauchte er dann wieder in Stockholm auf, ward der Leiter einer Bürgerschule und trat gleichzeitig auf belletristischem und populärwissenschaftlichem Gebiet als Schriftsteller auf. Da er durch seine religiösen und sittlichen Anschauungen in Konflikt mit den Schulbehörden geriet, legte er 1840 seine Stelle nieder und widmete sich nach einem längern Aufenthalt in Frankreich der Journalistik, in der er als Herausgeber des Stockholmer Oppositionsblatts „Aftonbladet“ bald eine hervorragende Bedeutung erlangte. In zahlreichen Abhandlungen, Flugschriften und Lehrbüchern wie in seinen poetischen Werken unternahm er es, für seine gärenden, oppositionellen und dabei doch vielfach unklaren oder versteckten Tendenzen Anhänger zu werben, und mußte trotz der heftigen Feindschaft, mit der man ihm vielerseits entgegentrat, als ein großes, bewundernswürdig vielseitiges Talent anerkannt werden. Je größer der Einfluß und die Geltung waren, die Almquist in den vierziger Jahren allmählich erworben, um so erschütternder wirkte es, als er 1851, wegen Wechselfälschung und versuchten Giftmords angeklagt, aus Stockholm nach den Vereinigten Staaten flüchtete. Hier lebte er mehrere Jahre in dunkeln und ärmlichen Verhältnissen, kehrte 1865 unter dem Namen eines Professors Westermann nach Europa zurück und starb im November 1866 zu Bremen. Von Almquists zahlreichen Dichtungen wurden die beiden epischen Gedichte: „Schems el Nihar“, ein nubisches Märchen von großer Farbenkraft und Originalität, und „Arthurs Jagd“ besonders hoch gestellt. Unter den dramatischen Dichtungen zeichnet sich „Ramido Marinesco“ durch eine sehr pikante Idee aus, welche bezeugt, daß Almquist durch die Schule der modernen französischen Litteratur gegangen war. Don Juans Sohn entdeckt jedesmal, wenn er Leidenschaft für ein Mädchen gefaßt hat und sich dasselbe zu eigen machen will, daß die Schöne eine Tochter seines Vaters ist. Auch die dramatische Dichtung „Marjam“ mit der satirischen Darstellung der christlichen Apostel erwies ein bedeutendes Übergewicht scharfen Geistes über die

dramatische Gestaltungskraft. Dafür gab Almquist sein Bestes in einer Reihe von Erzählungen in Prosa, unter denen „Amarintha May", „Die Mühle von Skällnora" („Skällnora quarn"), „Die Kapelle" („Kapellet"), „Tintanara", „Kolumbine" als Perlen der schwedischen Novellistik gelten. Die Ungleichheit seines Naturells, das Schwanken seiner Empfindung von einem Extrem zum andern machen sich freilich auch in Almquists Erzählungen geltend, die lebendige Phantasie und energische Darstellungsgabe verleugnen sich nirgends. Nächst den im „Dornröschensbuch" („Törnrosensbok hvilka friar fantasier"; Stockholm 1832—51) vereinigten dramatischen und epischen Dichtungen sowie Novellen und Märchen fanden die größern Romane Almquists: „Amalia Hillner" (ebendas. 1840), „Gabriele Mimanso" (ebendas. 1841—42) und „Drei Frauen in Småland" („Tre fruar i Småland", Jönköping 1842—43), den bedeutendsten Erfolg. Es ist ein Zwiespalt in ihnen, der deutlich zeigt, daß der Schriftsteller zu einer klaren Anschauung über Aufgaben und Ziele der Romandichtung nie gekommen war und sich bald den Eingebungen einer lebendigen, aber im höchsten Maß willkürlichen Phantasie überließ, bald im Dienst seiner Tendenzen rein verständige Beobachtungen und Reflexionen in poetische Form zu pressen trachtete.

Weniger Geistesverwandte Almquists als Tendenzpoeten, gleich ihm, waren Rydberg und Strandberg. Karl Henrik Rydberg, geboren am 6. Juni 1820 zu Karlskrona, kam in untergeordneter Beamtenstellung um 1842 nach Stockholm und ward hier binnen kurzem Mitarbeiter und Mitredakteur von Almquists „Aftonblad". Mit Skizzen, humoristischen Gedichten und seinen Lustspielen, von denen namentlich „Der Neujahrsmorgen auf dem Kirchturm" („Nyårs morgonen på storkyrkotornet"), „Auch ein Prophet" („Okså en profet") und „Aladdins Wunderlampe" („Aladdins lampa") Repertoirestücke wurden, reihte er sich unter die Schriftsteller, welche die schwedische Romantik bekämpfen und zurückdrängen halfen. Bedeutender als Henrik Rydberg (nicht zu verwechseln mit dem jüngern, einer spätern Entwickelung angehörigen Viktor Rydberg) erscheint Karl Wilhelm Strandberg, geboren am 16. Januar 1818 zu Stigtamta in Södermanland, der von 1840 bis zu seinem am 5. Februar 1877 zu Stockholm erfolgten Tod als Schriftsteller lebte. Seinen ersten Ruhm erwarb er mit einer

Sammlung: „Geharnischte Lieder“ („Sangar i pansar“, Stockholm 1835), in denen er die Töne der deutschen politischen Lyrik nach Schweden übertrug. Die spätern Dichtungen Strandbergs, welcher der schwedischen Litteratur auch eine vorzügliche Byron-Übersetzung gab, waren minder tendenziös und durch schwungvolle Phantasie und männlich starke Empfindung ausgezeichnet. Sie wurden als „Gesammelte Dichtungen“ („Samlede vitterhetsarbeten“, Stockholm 1877—78) den besten Schöpfungen der schwedischen Lyrik hinzugerechnet.

Das stärkste Zeugnis für die Gewalt der modernen Tendenzen legte die Thatsache ab, daß die gelesenste schwedische Trivialschriftstellerin der Zeit, die ursprünglich nur um ihrer „Alltagsgeschichten“ willen der Liebling namentlich des Frauenpublikums geworden war, die hausbackene Fredrika Bremer, schließlich zum beredten Anwalt der Frauenemanzipation, gewisser sozialistischer (dabei allerdings religiös durchhauchter) Ideen und bestimmter praktischer Bestrebungen für die Umgestaltung des Lebens, wurde. Fredrika Bremer war am 17. August 1801 zu Tuorla bei Abo in Finnland geboren, blieb unverheiratet, lebte teils in Stockholm, teils auf einem Landgut, Arfte, in der Nähe der schwedischen Hauptstadt, wo sie am 31. Dezember 1865 starb. Während der ganzen Zeit ihrer schriftstellerischen Wirksamkeit, die 1828 begann und bis wenige Jahre vor ihrem Tod fortwährte, erfrischte sie sich selbst und ihre Produktionslust durch große Reisen, welche sich schließlich bis nach den Vereinigten Staaten, nach Cuba und dem Orient erstreckten. Aus der Unzahl ihrer „Gesammelten Schriften“[1] („Samlede skrifter“, Örebro 1869 bis 1872) zeichnen sich die ältesten, wie: „Die Töchter des Präsidenten“ (Präsidentinis dottrar“, Stockholm 1834), „Die Nachbarn“ („Grannarne“) und die spätere Reihe der „Erzählungen aus dem Alltagsleben“ („Teckningar ur hvardagslifvet“, ebendas. 1835—43), durch eine gewisse Frische und Naivität bei allerdings peinlicher Phantasielosigkeit und Nüchternheit aus. Mit der platten Moral und Verständigkeit kontrastieren dann in empfindlicher Weise die tendenziösen Anläufe in den Romanen: „Nina“, „Morgendämmerungen“ („Morgon-väkter“, Stockholm 1842), „Geschwisterleben“ („Syskon-

[1] Deutsch in 50 Bänden von verschiedenen Übersetzern (Leipzig 1857—63).



life", ebendas. 1848), „Hertha" (ebendas. 1855), die gerade das Publikum, welches die Erzählerin mit ihren frühern Schriften gewonnen hatte, am wenigsten anzogen und, wie gesagt, nur von der Macht oder besser von dem überall hindringenden Einfluß der großen Lebensbewegung dieser Periode Zeugnis ablegten.

Gleich Fredrika Bremer erfreute sich eine zweite schwedische Romanschriftstellerin der dreißiger und vierziger Jahre nicht bloß großen Ansehens unter ihren Landsleuten, sondern eines europäischen Rufs. Emilie Flygare-Carlén, geboren am 8. August 1807 zu Strömstad, verheiratete sich sehr jung mit dem Arzt Flygare und, nachdem sie früh Witwe geworden war, mit dem Dichter J. G. Carlén, mit welchem sie in Stockholm lebte. Ihre erfolgreiche litterarische Thätigkeit eröffnete sie mit dem Roman „Gustav Lindorm" (Stockholm 1839), welchem als Hauptwerke „Die Kirchweihe von Hammarby" („Kyrkoin-vigningen i Hammarby", ebendas. 1841), „Der Skutsjunge" („Skyntsgossen", ebendas. 1841), „Die Rose von Tistelön" („Rosen på Tistelön", ebendas. 1842), „Der Einsiedler auf der Johannisklippe" („Enslingen på Johannisskläret", ebendas. 1846), „Eine Nacht am Bullarsee" („En natt vid Bullarsjön", ebendas. 1847) und viele andre, sämtlich vereinigt in den „Gesammelten Romanen"[1] („Samlede romaner", ebendas. 1869—75), folgten. Frau Carléns Erfindung war reicher, ihre schildernde Phantasie lebendiger als die der Bremer, und obschon sich ihre Darstellungen meist in den Kreisen des bürgerlichen Lebens halten, so ist sie nicht unberührt von der Gärung der Periode, in welcher sie schrieb, geblieben. Sittliche Probleme und Konflikte ernster und schwerer Art spielen in ihre Geschichten herein, und in der Zusammenstimmung ihrer Erfindungen und des Hintergrunds derselben zeigt sich die fruchtbare Schriftstellerin gelegentlich wahrhaft poetisch. In ihren Charakterzeichnungen erhebt sie sich selten über den Kreis der Alltagsnaturen, entbehrt allzusehr der psychologischen Tiefe und ist in ihrer ganzen Auffassung des Lebens eine Vorläuferin des spätern Realismus.

[1] Deutsch: „Sämtliche Werke" (Stuttgart 1869—70).

Hunderteinundneunzigstes Kapitel.

Die polnische Emigrationsdichtung.

Die Teilung Polens, welche am Ausgang des 18. Jahrhunderts die alte politisch und sittlich mehr und mehr verwilderte Adelsrepublik ihrer Selbständigkeit beraubt hatte, war nicht imstande gewesen, die polnische Nationalität zu vernichten. Wie schon früher (Bd. 5, S. 578) angedeutet, knüpfte sich an die politischen Hoffnungen, welche die polnische Nation seit den Ereignissen von 1806 wieder faßte, und die durch die Errichtung des Herzogtums Warschau (1807) und des mit Rußland in Personalunion verbundenen „Königreichs Polen“ (1815) vorübergehende Erfüllung erhielten, auch ein litterarischer Aufschwung. Die polnische Romantik, welche während dieses Menschenalters die gebildeten Kreise zu fesseln anfing, stand in höchster Blüte, als die Erhebung von 1830, der russisch-polnische Krieg des Jahrs 1831 und die Besiegung des aufständischen Polen eine völlig veränderte Lage der Dinge herbeiführten. Jene friedliche, von äußerm Druck leiblich freie Entwickelung auf allen Lebens- und Geistesgebieten, welche zwischen 1815 und 1830 stattgefunden hatte, war für immer, wenigstens auf lange Zeit, teils vernichtet, teils bedenklich gehemmt. Die harte Strenge und der despotische Argwohn, mit welchen die Sieger in Polen selbst schalteten, ließen nur einzelnen ganz besonders harmlos gearteten, dem Leben der Zeit weit entrückten Talenten Raum zum Schaffen und Wirken. Die besten Kräfte Polens verzehrten sich fern von der Heimat, eine Emigration, welche nach Tausenden zählte, verweilte auf fremdem, zumeist auf französischem Boden. Und beinahe alle litterarischen Schöpfungen von einiger Bedeutung entstanden im Exil. Unter diesen Umständen war es natürlich, daß der Einfluß der modernen französischen Dichtung auf die polnische sich viel unmittelbarer und

maßgebender gestaltete, als er in dem Zeitraum zwischen 1830 und 1848 ohnehin in allen europäischen Litteraturen war. Die Dichtung der polnischen Emigration aber stellt in dieser Periode die Fortentwickelung der polnischen Litteratur fast ausschließlich dar, und die Teilnahme, welche die heldenmütigen Kämpfe des Jahrs 1831 in ganz Europa für die Polen erweckt hatten, kam zum erstenmal seit dem Bestand einer polnischen Litteratur den polnischen Poeten und Schriftstellern zu gute.

Wie sehr übrigens die Litteratur der Emigration von französischen Einwirkungen ergriffen und durchsetzt sein mochte, wie entschieden sich in ihr die Elemente politischer, sozialer Gärung, der schrankenlose Subjektivismus und die Koloritromantik der französischen Poesie geltend machten, in einer Hauptsache beharrte sie in ihrer Besonderheit und Selbständigkeit. Der französische Geist war skeptisch, atheistisch-materialistisch angehaucht, der polnische blieb bis zu einem gewissen Punkt religiös und kirchlich, der Katholizismus der polnischen Poeten hing zu innig mit ihrem Patriotismus, all ihren nationalen Erinnerungen und Hoffnungen zusammen. Die Emigrationslitteratur zeigt alle Zerklüftungen der Parteien, die bei den reizbaren Slawen im Exil so gut fortwährten als früher in der Heimat, zeigt aristokratische, demokratische und vermittelnde Tendenzen, alle denkbaren Verschiedenheiten der Naturen; aber sie erscheint überall von religiösen Stimmungen beherrscht, sie betrachtet den Glauben der Väter als den Hort der polnischen Nationalität und trennt sich, während sie im übrigen mit der revolutionären Tendenzpoesie im Einklang ist, in dieser einen wichtigen Frage durchaus von derselben. Gelegentliche Stimmungen im Sinn der antikirchlichen und skeptischen Grundstimmung der französischen Poesie sind natürlich auch in einzelnen Dichtungen der polnischen Exilierten nachweisbar.

Der größte der polnischen Romantiker eröffnete mit seiner hervorragendsten und eigentümlichsten Dichtung auch die Litteratur der polnischen Emigration. Adam Mickiewicz, am 24. Dezember 1798 auf dem Gut Zaosin bei Nowogrodek in Litauen in mäßig begüterter Schlachzitzenfamilie geboren, studierte auf der Universität zu Wilna, wo er sich mit einigen Freunden zu einem litterarischen Klub verband, der, wie die Verhältnisse in Polen und Litauen damals lagen, der Politik unmöglich ganz fremd bleiben konnte. Im Jahr 1820 ward Mickiewicz am Gymna-

sium zu Kowno, 1822 zu Wilna selbst angestellt, 1824 wegen des Verdachts heimlicher Verbindungen mit patriotischer Tendenz nach Rußland geschickt, wo er zuerst am Gymnasium Richelieu in Odessa eine Anstellung und Wirksamkeit fand, später aber nach Moskau und Petersburg ging und gerade hier in den Kreisen der russischen Aristokratie ein lebhaftes Interesse für sich persönlich und seine Dichtungen zu erwecken wußte. Er erhielt, so argwöhnisch die Regierung des Kaisers Nikolaus jede Lebensregung polnischen Geistes zu überwachen wußte, die Erlaubnis, sein Gedicht „Konrad Wallenrod" zu veröffentlichen, in dem man freilich hinterdrein die Verherrlichung eines Patriotismus erkannte, der vor keinem Mittel, selbst nicht dem des Verrats und der Verschwörung, zurückschreckt. Es war für Mickiewicz ein Glück, daß ihm seine vornehmen Gönner gerade in diesen Tagen einen Reisepaß ins Ausland erwirkten, sonst hätte er leicht eine unfreiwillige Fahrt nach Sibirien antreten können. Der Dichter bereiste während der Jahre 1829 und 1830 Deutschland, die Schweiz und Italien. In Rom empfing er die Kunde von dem Ausbruch des großen polnischen Aufstands und fühlte sich, sowenig Vertrauen er auf die verfrühte Erhebung setzte, seinerseits zur Mitwirkung verpflichtet. Er kam im Sommer 1831 nach Posen, hier aber stellten sich seinem Übertritt nach dem insurgierten Königreich entschiedene Schwierigkeiten entgegen, und inzwischen ging es mit dem Aufstand selbst zu Ende. Mit den Scharen der flüchtenden polnischen Patrioten ging Mickiewicz 1831 nach Dresden, 1832 nach Paris. Hier beendete er 1834 jenes Gedicht, „Herr Thaddäus", mit welchem der Romantiker in besonders glücklicher Weise zum poetischen Realisten ward und seinen exilierten Landsleuten ein Epos schuf, in dem ihre besten Erinnerungen wie ihre stolzesten Hoffnungen Gestalt gewannen. Im Jahr 1835 vermählte sich Mickiewicz in Paris mit Celine Szymanowska, der Tochter der einst gefeierten polnischen Klaviervirtuosin, hatte aber von nun an trotz des Glücks, das er in seiner Ehe fand, mit manchen Sorgen zu ringen. Eine Professur der Philologie an der Akademie zu Lausanne, die neugeschaffene Professur der slawischen Sprachen und Litteraturen am Collège de France, welche er von 1840—45 bekleidete, halfen ihm immer nur einige Jahre die Not des Lebens bestehen. Seine litterarischen Erfolge führten ihm nur geringe Mittel zu, seine poetische Ader stockte seit der größten Leistung, die er in „Herr

Thaddäus" gegeben; nur das Bedürfnis zwang ihm in den dreißiger Jahren einige französische Schauspiele ab, und nur der Wunsch, sein Lieblingswerk: „Dziady" („Totenfest"), zu vollenden, führte ihn noch zur Poesie zurück. Im übrigen hatte er sich zu enger Verbindung mit dem Mystiker Andreas Towianski und seinen Anhängern zusammengeschlossen und träumte von Thaten, unter denen die Befreiung der Polen und die Neubelebung der polnischen Gesellschaft obenan standen. Im Sinn dieses Thatendrangs versuchte er 1848 eine polnische Legion für Italien zu bilden, ging 1854 (nachdem ihn Napoleon III. 1852 zum Bibliothekar am Arsenal ernannt und damit der äußersten Bedrängnis entrissen hatte) beim Ausbruch des Krimkriegs nach der Türkei, um hier für die polnische Sache zu wirken und den französischen Kaiser durch Stellung polnischer Hilfsscharen an die Sache Polens zu ketten. Bei diesen im innersten Kern aussichtslosen Bemühungen rieb er seine letzten Kräfte auf, kam krank nach Konstantinopel und erlag hier der Cholera am 28. November 1855.

Von Mickiewicz' poetischen Werken, deren bereits früher gedacht worden ist, kam für die Entwickelung, um welche es sich hier handelt, eigentlich nur das mehrerwähnte letzte und beste große Gedicht: „Herr Thaddäus"[1] („Pan Tadeusz", Paris 1834), in Frage.

„Herr Thaddäus" ist ein Roman in Versen, welcher ein Stück litauisch-polnischen Lebens auf dem großen historischen Hintergrund des Jahrs 1812, des Jahrs der berauschenden thöricht-glückseligen patriotischen Hoffnungen der Polen, schildert. Der Höhepunkt des Gedichts liegt in der Darstellung des Einmarsches der Heerhaufen unter dem weißen Adler in Litauen. Jener einzige hoffnungsreiche Lenz, welcher dem trostlosen Winter von 1811 zu 1812 folgte, ist von Mickiewicz in vortrefflicher Weise zum Abschluß seines Gedichts verwendet worden, „Herr Thaddäus" endet mit einem glänzenden Verlobungsfest zwischen dem Helden und seiner geliebten Sofschja und mit einem üppigen, rauschenden Fest nach altpolnischer Sitte. Aber in der glühenden Abendwolke, die im Westen steht und langsam ins Grau verschwimmt, deutet der Dichter darauf hin, daß die Hoffnungen

[1] Deutsch von Siegfried Lipiner: „Herr Thaddäus, oder der letzte Einritt in Litauen" (Leipzig 1882).

der Tapfern, die in einer Schlußpolonäse schreiten, nicht alle in Erfüllung gehen sollen, ihnen aber die Enttäuschung der Zukunft verhüllt ist. Um die eigentümliche Stoffwahl zu verstehen, muß man sich immer erinnern, in welchem Zeitpunkt Mickiewicz das Gedicht begann und vollendete. Die Dichtung, welche in lebendigen Zügen ein Befreiungsfest schildert, an dem der Dichter selbst als Knabe teilgenommen, und dessen sich Tausende der Leser erinnern mußten, sollte einfach daran gemahnen, daß das, was einmal gewesen sei, wiederkehren und jedes polnische Herz sich ein zweites Mal an einem Tag laben könne wie dem von Mariä Verkündigung, der über Soplicowo und den Helden der Dichtung aufgegangen ist. Man fühlt, wie der Hauch eines großen, Hoffnung und Enttäuschung im Schoß tragenden Erlebnisses durch die Erfindung des Gedichts hindurchweht.

Aber so bestimmt die patriotisch-polnische Tendenz des Gedichts und so unzweifelhaft dasselbe zur Ermutigung eines niedergebeugten, in sich zerbröckelnden Volks bestimmt war, kann man es doch nicht rhetorisch und unwirklich schelten. Es würde ein volles Stück Leben auch für denjenigen bleiben, der von dem geheimsten Lebensnerv der Dichtung nichts wüßte und von ihrer Tendenz gar nicht berührt würde.

Die Erzählung selbst ist in ihrem Verlauf nicht allzu einfach, aber übersichtlich und in ihrem Episodenreichtum und mit aller häufigen Anwendung der epischen Rückschau doch immer anziehend. Offenbar dienen ganze Reihen der kleinen Begebenheiten lediglich der Schilderung der altlitauischen und altpolnischen Sitten, auf welcher der Hauptreiz des Gedichts beruht. Die Schilderungsgabe des Dichters ist außerordentlich, die Heimatsliebe vergoldet mit ihrem sonnigsten Strahl die Genrebilder, welche sich am Faden der Schicksale des jungen Pan Thaddäus aneinander reihen. Herr Thaddäus kehrt im Beginn des Gedichts (im Sommer 1811) von der Hochschule in die ländliche Heimat zurück, wo ihn der Onkel, der würdige Richter, zu verheiraten denkt. Obschon ein wohlgearteter und bis hierher wohlbehüteter Jüngling, fängt Thaddäus als echter Edelmann von polnischem Blute doch leicht Feuer und verliebt sich im Handumdrehen in eine ältere, welterfahrene, aber noch schöne Dame, Frau Telimene, die im Jagen besser als der junge Jäger Bescheid weiß. Mitten in den harmlosen Schmaus- und Jagdszenen, in den kleinen Abenteuern landesüblicher Galanterie tauchen neue Gestalten empor,

welche auf den ernsten Hintergrund des ländlichen Bildes hindeuten, so der Mönch Robak, ein kriegerisch dreinschauender Bernhardiner, welcher den politischen Agenten kaum verleugnet und Botschaften aus dem Herzogtum Warschau empfängt. Dies kann um so besser geschehen, als der Vertreter der russischen Zwingherrschaft in dem geschilderten Kreis der brave Hauptmann Rykow ist, der es ganz begreiflich findet, daß die Polen an ihr Vaterland denken, aber, bis es zum Raufen kommt, sich in polnischer Gesellschaft vorzugsweise gefällt. „Jetzt nicht raufen, jetzt ist ja Waffenstillstand, drum brüderlich essen, saufen.“ Dies Idyll droht aber teils an den Intrigen, welche Frau Telimene spinnt, um den jungen, frischen Thaddäus an sich zu fesseln, teils durch die altbeliebte heißblütige polnische Zanksucht, die diesmal um den Besitz des alten Schlosses der ausgestorbenen Woiwodenfamilie der Horeszko entbrennt, teils durch das Hereinspielen der weltgeschichtlichen Ereignisse rasch genug zu enden. In die ländlichen Kreise Litauens werfen die kommenden Dinge ihren Schatten voraus, mit der Kunde vom wahrscheinlichen Krieg des großen Siegers Napoleon gegen den Zaren erwacht in den polnischen Edelhöfen unter der ganzen Schlachta und ihrem Anhang der streitfrohe Zorn wider Moskau. Aber der große Komet von 1811, welcher auch über Soplicowo steht, bedeutet zunächst dem friedlichen litauischen Landsitz und Dorf Unheil; eine lokale Fehde gegen die Soplica, denen man den Besitz des Herrenschlosses der Horeszko nicht gönnt, soll mit der aus der herrlichen altpolnischen Wirtschaft stammenden Sitte eines Einritts, gewaltsamer Besitzergreifung eines streitigen Eigentums, beendet werden. Man überfällt die Soplica glücklich, aber da der Gewalthaufe, der sich mit dem Grafen Dobrzynski im Schloß einnistet, viele der Patrioten in sich faßt, die den Russen schon längere Zeit verdächtig sind, da das siegreiche Lager, in welchem tapfer gegessen und noch tapferer getrunken worden ist, alle Vorsichtsmaßregeln versäumt hat, so werden die Sieger vom vorhergehenden Abend am andern Morgen von russischen Truppen überfallen und gefangen genommen. Vergeblich protestiert der wackere Richter Soplica für die Einbrecher und erklärt, daß hier nur „Nachbarhändel, wie sie sich häufig begeben“, vorgefallen seien. Major Plut, „ein Schuft vom Wirbel bis zur Sohle, wie immer ein beim Zaren vermoskowiteter Pole“, gedenkt den bösen Handel möglichst auszunutzen und für jeden der Gefangenen

tausend Rubel Lösegeld zu erpressen. Da Litauen bereits unter dem Kriegsrecht des „gelben Buches“ steht, so könnte der Handel für die Helden dieses Einritts übel genug enden, wenn sich nicht das Gefühl der Landsmannschaft in den noch freien Polen regte, welche eigentlich den Soplicas zu Hilfe geeilt sind und diesen über Wunsch und Gebühr von den Russen geholfen finden. Denn so zänkisch, so erpicht auf Händel und Rauferei die polnische Schlachta ist, rachsüchtig ist sie nicht, und die Landsleute kann man unmöglich in den Händen der Russen lassen. Wie die Moskowiten nach wildem Gelag von den polnischen Damen einen Tanz begehren und Major Plut auf seine Manier brutal galant wird, kommt das polnische Blut in Wallung, der junge Thaddäus eröffnet den Kampf, indem er den Moskowiten ohrfeigt, und der Bernhardiner Robak zieht aus dem Kuttenärmel ein Terzerol, um Thaddäus zu bewaffnen. Die Schüsse krachen, die Messer blitzen, die gefangenen Polen werden befreit und kämpfen, mit ihren Landsleuten verbunden, gegen die russischen Jäger; im malerischen Handgemenge schlägt Stahl an Stahl, die Russen können nicht mehr feuern, um nicht die Ihrigen zu treffen, Hauptmann Rykow, der tapfer kämpft, wird mit seinen Jägern gefangen. Aber die Sieger in diesem Kampf stehen nicht wenig betroffen, als sie zur Besinnung kommen; sie müssen versuchen, sich mit den Besiegten zu einigen. Denn noch sind die Franzosen und die polnischen Krieger des Herzogtums Warschau weit entfernt, der vorzeitige Aufruhr kann alle seine Teilnehmer verderben. Es ist eine der Prachtszenen des farbenreichen Gedichts, wie der Richter, der Bernhardiner, Herr Thaddäus und alle polnischen Führer mit dem braven Rykow verhandeln, wie es zu Tage kommt, daß der alte Gervasius den Major Plut inzwischen mit seinem „Federmesser“ stumm gemacht hat und der Mönch ihn absolviert, weil die That pro publica salute geschehen sei. Die sämtlichen Helden des vorzeitigen Kampfes und Siegs müssen über den Niemen entfliehen und einstweilen im Herzogtum Warschau Zuflucht suchen, man hofft, ja man weiß, daß sie im kommenden Lenz unter den polnischen Fahnen wiederkehren werden. In dieser Zuversicht verspricht sich Thaddäus, dessen Liebe sich inzwischen von der reifern Schönheit Telimenes zur Jugendblüte der kleinen Sofchja gewendet hat, mit diesem lieblichen Mädchen. Der elfte und zwölfte Gesang erzählen dann, wie schon gesagt, den Einmarsch der polnischen Armee unter Dombrowski, das Fest, das

der Rückkehr aller Tapfern gefeiert wird, und die glänzende Verlobungsfeier, bei der die letzte altpolnische Mahlzeit aufgetragen wird und Herr Thaddäus die Güter übernimmt. So tendenziös die ganze epische Erzählung in gewissem Sinn erscheint, so farbenreich-wahr und charakteristisch ist sie zugleich. Ja, man möchte sagen, daß ein gewisses Schwelgen im Kolorit, eine übermäßige Freude an den kleinen charakteristischen Zügen, an der Einbeziehung aller erdenklichen Einzelheiten polnischen und altlitauischen Lebens sich darin geltend mache.

Die gleichen Ursachen hatten die gleichen Wirkungen hervorgerufen. In der französischen wie in jeder andern Dichtung, welche zu lange unter der Herrschaft des akademischen Klassizismus und der Boileauschen Regelmäßigkeit gestanden hatte, brach schließlich die Freude an der stimmunggebenden poetischen Farbe, am Reiz der lange verschmähten Äußerlichkeit mit einer gewissen Gewaltsamkeit hervor. Der richtige Satz, daß die Innerlichkeit in der Poesie wichtiger sei als die sichtbare Welt, daß es sich in erster Linie um die Darstellung von Handlung und Leidenschaft, um Geist und Empfindung handle, hatte in seiner letzten Konsequenz zu einer uncharakteristischen Rhetorik geführt; man hatte sich des „Zufälligen" so sehr entschlagen, daß man darüber aus dem Konkreten in die völlige Abstraktion geraten war, und daß nicht bloß der Hintergrund zu den dargestellten Handlungen konventionell erschien, sondern auch die Menschendarstellung der Wärme, des Reizes der Unmittelbarkeit entbehrte, welche mit jener Art der Charakteristik verbunden sind, welche die Menschen von ihren Zuständen nicht löst. Überall daher, wo die „Romantik" den französischen Akademismus zu verdrängen und abzulösen hatte, macht sich ein starker Überschuß an Schilderung und Äußerlichkeiten geltend, eine Häufung in der Wiedergabe des Zuständlichen, die nicht immer gleich glücklich sein kann. Gerechterweise muß man anerkennen, daß sie im „Herrn Thaddäus" großenteils glücklich ist. Die Handlung wird durch Äußerlichkeiten eben nur gelegentlich aufgehalten, gewinnt aber in den Hauptmomenten durch sie einen besondern Reiz, dem sich auch der deutsche Leser nicht entziehen kann. Wichtiger aber war es, daß die Farbenfreude sich hier unlöslich mit der Heimatsehnsucht verband und „Herr Thaddäus" der kommenden realistischen Dichtung auch Polens den Pfad öffnete und zeigte.

Auch die poetische Thätigkeit von Julius Slowacki gedieh

zum größten Teil im Exil. Geboren am 23. September 1809 zu Kremenez, studierte er in Wilna, trat in sehr jugendlichem Alter in das Ministerium des Innern zu Warschau ein und nahm an der Erhebung von 1830 als Beamter wie als Poet nach Kräften Anteil. Einige der besten Lieder, welche damals in Warschau die patriotische Glut schüren halfen, entstammten Slowackis Feder. Im Jahr 1831 verließ er mit den Kämpfern sein Vaterland, lebte zuerst mehrere Jahre in Paris, dann in Genf, bereiste nachmals Italien, Griechenland und den Orient, ging wieder nach Paris, wo er jetzt in nähere Gemeinschaft mit Mickiewicz und Towianski trat, eilte 1848 als Emissär der polnischen Emigration nach Posen, um Zeuge des verunglückten polnischen Aufstands zu sein, und starb am 4. März 1849 in Paris. Ging Slowacki in seinen Dichtungen zuerst von den Anregungen Byrons aus, so gesellten sich bald stärkere Eindrücke des Lebens diesen Anregungen hinzu. Die schmerzlichen Erfahrungen nach 1831 trieben den Poeten freilich noch tiefer in eine pessimistische Stimmung hinein, als die modische, aus Byron stammende gewesen war; sie gaben jedoch seiner Neigung zur unklaren Phantastik ein Gegengewicht und ließen ihn einzelne Lebensmomente mit völliger Deutlichkeit und Energie darstellen. Hier verdient wohl den Preis das Nachtstück „Die Pestkranken in El Arisch“[1]. Unter den Jugendwerken des Dichters zeichnet die polnische Kritik die poetischen Erzählungen: „Johann Bielecki“[2] und die in der Ukraine spielende „Zmija“ aus. Die dramatischen Dichtungen Slowackis begannen mit einer sehr unreifen Tragödie: „Maria Stuart“, welche in seinen „Dichtungen“ („Poezyj“, Paris 1832) zuerst erschien. Interessanter und für die Zeitströmung bezeichnend, welche inzwischen und im Exil die polnische Poesie erfaßt hatte, sind die Dramen: „Mazeppa“ und „Horsztynski“, in denen die demokratische Überzeugung Slowackis mit der altpolnischen Aristokratie und ihren brutalen Vorrechten unbarmherzig ins Gericht geht. Die Hinneigung zum Schauerlichen, Grellen und Düstern legte Slowacki schließlich auch noch in der aus seinem Nachlaß veröffentlichten Tragödie „Beatrice Cenci“ an den Tag.

---

[1] und [2] deutsch von Heinrich Nitschmann in „Iris. Dichterstimmen aus Polen“ (Leipzig 1880).

Auch in die poetischen Schöpfungen des Grafen Sigismund Krasinski hinein wirkte der gewaltige Zwiespalt zwischen der aristokratischen und demokratischen Anschauung, welcher die polnische Emigration in zwei Lager teilte. Graf Krasinski war am 19. Februar 1812 zu Paris geboren, erhielt seine Erziehung auf dem Lyceum und der Universität zu Warschau, verließ beim Ausbruch der Revolution von 1830, der sein Vater nicht beitrat, die polnische Hauptstadt, lebte in der Schweiz, von 1832—36 in Petersburg, ging 1836 nach Italien und blieb von da an größtenteils im Ausland. Er starb am 24. Februar 1859 in Paris an einem Brustleiden. Krasinskis Ruhm gründet sich auf sein großes, in poetischer Prosa geschriebenes Gedicht „Ungöttliche Komödie"[1] („Nieboska komedya", 1835), eine Art Drama, besser eine dialogisierte Vision von der Zukunft. Das Drama stellt den Kampf der alten und neuen Weltanschauung mit bestimmter Beziehung auf die beiden sich grimm befehdenden Parteien dar, welche sich zuletzt doch um des Vaterlands und der Kirche willen einigen müssen. In den Gestalten des Grafen Heinrich verkörpert Krasinski die polnische Aristokratie; ihm ist Graf Heinrich schlechthin der „Mann", mit allen Vorzügen geschmückt und einsichtig genug, um zu erkennen, daß seine Standesgenossen selbst die tödlichsten Feinde ihrer Sache sind; ihm tritt an der Spitze des empörten Volks der gewaltige Demokrat Pankratius gegenüber, siegend, doch im Sieg untergehend, weil er der Kirche abtrünnig geworden. Über dem Untergang der Parteien erhebt sich eine neue, zur Religion zurückgekehrte, von ihr verklärte Welt. Pankratius stirbt mit den Worten des Julianus Apostata: „Galiläer, du hast gesiegt!" — Von Bedeutung war auch Krasinskis späteres Werk, das Drama „Irydion" (Paris 1838), welches freilich mit einer ganz andern Zukunftsaussicht als die in der „Ungöttlichen Komödie" gegebene schließt. Im „Irydion" steht der Dichter auf römischem Boden, schildert das Ringen des Christentums gegen die römische Staatsidee, welche sich schließlich mit dem Christentum einigt, so daß Irydion am Schluß besiegt und in dumpfer Verzweiflung steht. Da erhebt sich eine prophetische Stimme, welche voraufverkündet, daß eines Tags auch das Kreuz die Völker nicht mehr beherrschen, „vergeblich die Arme nach den Scheidenden ausstrecken wird". In diesem wun-

[1] Deutsche Übertragung von Batornicki.

dersamen Schluß verrät sich wenigstens, daß auch Krasinski der herzzerwühlenden Skepsis des Jahrhunderts seinen Tribut gezahlt hat. Die Rachestimmung und die Rachepläne des unterjochten Hellas gegen das verderbte und dabei übermächtige Rom durften als Symbol der Empfindungen der polnischen Emigration und des größern Teils des polnischen Volks gegenüber Rußland gelten. Die lyrischen Dichtungen Krasinskis zeigen, wie die dramatischen, glühende, leidenschaftlich erregte Phantasie, einen tiefen Ernst des Wesens, die entschiedenste Hinneigung zu einer herben Resignation, welche der Dichter bei der Lage seines Volks für unerläßlich erachtete. In der Dichtung „Die Dämmerung" („Przedswit", Krakau 1840) verkündet er, daß jede Neugeburt Polens von seiner sittlichen Wiedergeburt abhängig sei; in den „Psalmen der Zukunft" („Psalmy przyszlosi", Leipzig 1845) feiert er das Märtyrertum und die religiöse Lebensstimmung, so daß die polnischen Demokraten diese Dichtungen als einen Abfall von der vaterländischen Sache auffassen konnten. Unbekümmert darum versenkte sich der Dichter in seinem letzten Werk: „Aus der Glosse der heiligen Theresa"[1] (1852), in die letzten Tiefen der katholischen Mystik und der frommen Ekstase. Der Seelenzustand Krasinskis muß sich eben damals demjenigen der heiligen Therese genähert haben, die religiöse Glut, welche die ganze Dichtung durchhaucht, die Wollust des Schmerzes und der Selbstverlorenheit, die Mischung von Gebet und phantastischer Verzückung, die in den Schriften der spanischen Karmeliterin vorwalten, kehren in der Krasinskischen Dichtung wieder.

Ein naher Freund Krasinskis war Konstantin Gaszynski, am 30. März 1809 zu Jeziorno bei Warschau geboren und beim Ausbruch der Revolution Student der Universität und Herausgeber einer kleinen belletristischen Zeitschrift. Er trat in die Armee ein, focht tapfer bei Ostrolenka und Wola und ging dann nach Frankreich. Er starb am 8. Oktober 1866. Seine Gedichte wurden hauptsächlich um der kriegerisch-patriotischen Lieder willen geschätzt, die im Widerhall und Nachhall der Revolutionsereignisse entstanden. Seine Paraphrase des Goetheschen Mignonlieds „Kennst du das Land", in welcher die tiefste Heimatsehnsucht sich aussprach, war bald auf den Lippen aller Exilierten.

[1] Deutsch bei Nitschmann: „Iris. Dichterstimmen aus Polen".



Auch der Galizier Wincenz Pol gehörte zu den Kämpfern von 1831, den Emigranten und den patriotischen Poeten des vierten und fünften Jahrzehnts. Geboren am 20. April 1807 zu Lublin, besuchte Pol das Gymnasium zu Lemberg, studierte daselbst die Rechte, setzte seine Studien in Wilna fort und nahm dann am Feldzug des litauischen Korps der polnischen Revolutionsarmee teil, suchte Zuflucht im Elsaß und ging von hier aus mehrfach als Emissär nach Großpolen und Galizien. Im Jahr 1837 wurde er Gutsverwalter des Grafen Krasicki zu Bachorz und setzte auch als solcher seine politische und litterarische Thätigkeit im Sinn der Emigration fort, wäre demzufolge 1846 beinahe als Opfer des verunglückten Aufstands und der grimmigen Erhebung der ruthenischen Bauern gegen die polnischen Herren gefallen. Im Jahr 1850 ward er Professor der Geographie an der Universität zu Krakau, einige Jahre später mit andern polnischen Professoren seines Amtes enthoben. Pol zog hierauf nach Lemberg und kehrte später, amtlos und in den letzten Lebensjahren erblindet, nach Krakau zurück, wo er 1873 starb. Seine patriotisch-politische Poesie gipfelte in der Dichtung „Das Lied von unserm Land“ („Piesno ziemi naszej“, Lemberg 1843) und in einer Anzahl von kleinern Gedichten, welche die Eigentümlichkeit des polnischen Hauses verherrlichten. Die spätern poetischen Erzählungen Pols: „Wit Stowosz (1858) und „Der Hetmanspage“ („Pachole hetmanskie“, 1862), sowie das reizende Jagdgedicht „Der Starost von Kisla“ gehörten bereits mehr der realistischen Dichtung einer spätern Periode an.

Unter den sogenannten ukrainischen Dichtern, welche die Teilnahme an der Revolution von 1830 ins Exil führte, und die in ihrer Weiterentwickelung durch die Emigration wesentlich beeinflußt wurden, war Sewerhn Goszczynski der bedeutendste. Geboren 1806 zu Ilince im russischen Gouvernement Kiew, besuchte Goszczynski das Gymnasium zu Human und nährte hier seine Phantasie mit den Erinnerungen an den furchtbaren Aufstand der Hajdamaken, der in dieser Gegend gewütet. Im Jahr 1820 bezog er die Universität zu Warschau, ging dann nach seiner Heimat zurück, wo er als Agitator für die künftige polnische Erhebung wirkte, zu gleicher Zeit aber sein poetisches Talent zu seiner ersten größern Leistung: „Das Schloß von Kaniow“, konzentrierte. In Warschau nahm er dann 1830

an der Verschwörung teil, welche am 29. November den Ausbruch des Aufstands herbeiführte, gehörte zu den Fähnrichen und Studenten, die den verunglückten Überfall auf den Großfürsten Konstantin unternahmen, und trat danach in die Armee. Ende 1831 flüchtete er nach Paris und übte hier als litterarischer Kritiker und Journalist eine bedeutende Wirkung auf die Emigration. Seine Kritik griff mit schneidender Einseitigkeit alle die polnischen Schriftsteller an, welche die Tendenzen Goszczynskis und seiner Genossen nicht teilten. An eignen Schöpfungen veröffentlichte er das Gedicht „Johannisfest", zahlreiche Lieder und Balladen, einige allegorische Novellen, die seinen Anschluß an Towianskis „Messianismus" bekundeten. Im Jahr 1870 kehrte er auf heimatlichen Boden nach Galizien zurück und starb am 25. Februar 1870 zu Lemberg. Das verbreitetste und beliebteste Werk Goszczynskis blieb das epische Gedicht „Schloß Kaniow" („Zamek Kaniowski", Warschau 1828), von lebendiger Phantasie und drastischer Schilderungsgabe getragen, ein Nachtstück, in welchem die wilde Leidenschaft des polnischen Naturells, das Wohlgefallen des Dichters an Szenen der Empörung, der Rache, des blutigen Kampfes charakteristisch hervortreten. Auch die zweite poetische Erzählung Goszczynskis: „Johannisfest" („Sobotka"), zeichnet sich hauptsächlich durch Darstellung düsterer und grauenvoller Momente aus, hat indessen auch einzelne wahrhaft schöne Schilderungen aufzuweisen. Unter seinen zahlreichen lyrischen Gedichten und Balladen werden einige den Perlen polnischer Lyrik hinzugerechnet, an den meisten hat die politisch-patriotische Grundstimmung des Poeten Anteil, selbst Begebenheiten der Vergangenheit behandelt er meist mit einer Zuspitzung auf die Stimmung und Lage der polnischen Emigranten.

Etwas weniger tendenziös in seinem Schaffen erscheint Goszczynskis Jugend- und Schicksalsgenosse Bohdan Joseph Zaleski, ein Ukrainer, der am 14. Februar 1802 zu Bohaterka geboren war, in Warschau studierte, als Hauslehrer bei einer gräflichen Familie lebte, bis ihm der Aufstand von 1830 die Waffen in die Hand drückte. Mit der großen Zahl der polnischen Flüchtlinge kam auch er nach Paris, unternahm von dort aus große Reisen in den Süden und ließ sich schließlich in Villepreux bei St. Cyr nieder. In Zaleski erschien der polnischen Litteratur ein Liederdichter von großer Frische, von Innigkeit der Empfindung und sinnlicher Schönheit des Ausdrucks. Den stim-

munggebenden Naturhintergrund seiner Lieder bildet zumeist die heimatliche Ukraine, die frühe Trennung derselben von Polen erscheint ihm wie ein Vorspiel der großen Tragödie des Untergangs seiner Nation. In seinen Liedern und Romanzen blieb Zaleski zumeist naiv, und selbst für seinen Patriotismus gewann er den schlichten, sich unvergeßlich einprägenden Ton. An der politischen Tendenzdichtung der Emigranten nahm er gleichwohl Anteil mit dem größern Gedicht: „Der Geist der Steppe" („Duch od stepu"), in welchem er eine Art Geschichtsphilosophie in Versen gibt, laut welcher die Zukunft der Welt den Slawen gehört. Die Gruppe innerhalb der polnischen Emigration, welche dem Panslawismus zuneigte, fand in Zaleski ihren berufenen Sprecher.

Die Emigrationsdichter gewannen mit ihren Tendenzen und ihren künstlerischen Leistungen den stärksten Einfluß auch auf einzelne in der Heimat noch gedeihende Talente. Ein echter Repräsentant polnischer Empfindung war in Leben und Dichtung Mieczyslaw Romanowski. Geboren 1834 zu Zukow, besuchte er die Universität Lemberg, war bei der Ossolinskischen Bibliothek angestellt und warf sich 1863 gleich Hunderten seiner gebildeten jungen Landsleute in den verhängnisvollen Aufstand, in welchem er in einem Treffen bei Josephowo fiel. Seine Tragödie „Popiel und Piast" und seine lyrischen Gedichte blieben bei seinen Landsleuten nicht bloß um des Todes ihres Poeten willen im besten Andenken.

Hundertzweiundneunzigstes Kapitel.

Die russische Oppositions- und Flüchtlingslitteratur.

Die Regierung Kaiser Alexanders I. war für Rußland eine vielbewegte und in gewissem Sinn verhängnisvolle gewesen. Der erfolgreiche Widerstand des weiten, kaum halb zivilisierten Zarenreichs gegen jene Invasion, die Napoleon I. auf der Höhe seiner Macht, an der Spitze beinahe des gesamten Europa unternommen hatte, die bedeutende Teilnahme an dem befreienden Krieg von 1813 und 1814, die Rolle, welche Kaiser Alexander auf dem Wiener Kongreß und als Begründer der Heiligen Allianz gespielt, hatten die Verbindung zwischen Rußland und Westeuropa enger als je geknüpft. Der Einfluß der europäischen, abwechselnd der französischen und der deutschen, Bildung war durch die Kriege und Siege tausendfach gesteigert worden, und Kaiser Alexander selbst sah viele Jahre das größte, ja das einzige Heil seines Reichs und Volks darin, daß eine völlige Umbildung des Russentums erfolge. Dabei hatte freilich der Kaiser selbst, solange er noch von liberalen Gedanken und Anwandlungen erfüllt war, die Erfahrung machen müssen, daß „die Übermacht des Bestehenden, Hergebrachten und Nationalen in Rußland ein natürlicher, in sich selbst unangreifbarer Wall gegen allen Eindrang westlicher Ideen und Bildungen" sei. „Auf ihm stehen Wache alle die Einflußreichsten und Energischsten, die da wissen, daß die heimischen Zustände zu erhalten und gefahrlos zu behaupten nur möglich ist durch ein Regiment der Furcht und ungebrochener einheitlicher Gewalt, die daher lauern auf jede Gelegenheit zur Abwehrung der versuchten Neuerungen. Daher hat sich hier immer wieder das Wort von Montesquieu bewährt, daß, wenn die moskowitische Regierung aus dem Despotismus herausstrebe, der ihr lästiger sei als dem Volk selbst, hier immer die Ursachen zur Seite liegen, die sie zu

dem Unheil zurücktreiben, dem sie entgehen möchte.“ Alexander hatte in den bedrängten Anfängen wie in den glorreichsten Jahren seiner Regierung vollauf zu erfahren, daß „in diesem Land, wo, wie alles im physischen Reich, Licht und Nacht, Wald und Steppe in gewaltigen Massen erscheinen, so auch im geistigen Reich die massenhafte Gewöhnung einer Gesellschaft im Naturzustand unbezwinglich steht und nur durch die äußerste Mannigfaltigkeit einer glücklichern und freiern Existenz erschüttert werden könnte“ (Gervinus, „Geschichte des 19. Jahrhunderts“, Bd. 2, S. 691 u. 715). Schon im letzten Jahrzehnt der Regierung des Kaisers war der größere Teil der Reformen, die Alexander begonnen, wieder aufgehoben oder gehemmt; die altrussischen Zustände mit ihrer ganzen Beigabe von Brutalität und tiefster Korruption traten wieder in ihr Recht, die Gewinne der Kampfjahre, soweit sie nicht politischer oder technisch-militärischer Art waren, drohten Rußland völlig verloren zu gehen. Der Zar, welcher sich immer mehr und mehr als den Hort und Schirmherrn dessen zu fühlen begann, was man in der Restaurationsepoche konservative Interessen nannte, blickte mit Mißtrauen auf jede freiere Regung. Noch viel ungünstiger gestalteten sich die Dinge, als nach Alexanders Tod sein jüngerer Bruder, Nikolaus (1825—55), den russischen und den Thron des Königreichs Polen bestieg. Durch eine verhängnisvolle Militärverschwörung gleich im Beginn seiner Regierung bedroht, durch die Bewegungen im westlichen Europa schon gereizt, durch den polnischen Aufstand und Krieg (1830—31) aufs äußerste erbittert, setzte sich Kaiser Nikolaus den Lebensplan, nicht nur jedes weitere Vordringen des im europäischen Westen herrschenden und gärenden Geistes von Rußland abzuwehren, sondern auch seine ganze Macht zur Vernichtung der neuen Zustände in Europa anzuwenden. Ein militärisch-autokratisches Regierungssystem von eigentümlicher Härte und Barschheit, eine bewußte Aufrechterhaltung der halbbarbarischen und schlimmer als mittelalterlichen Zustände Altrußlands, tödliche Feindseligkeit gegen die Kultur des Westens, deren Genüsse und Reize der vornehmen russischen Gesellschaft und dem kaiserlichen Hause selbst gleichwohl unentbehrlich geworden waren, wenig verhehltes Mißtrauen gegen alle Bildung und gegen jede geistige Befähigung überhaupt walteten über Rußland. Je getümmelvoller das übrige Europa erschien, um so imposanter dünkte dem Zaren die Ruhe seines

riesigen Reichs, um so gleichgültiger war er gegen die Opfer, welche die Aufrechterhaltung seiner Prinzipien kostete.

Denn so allmächtig das persönliche Regiment des gefürchteten Kaisers erschien, und so wohl es ihm gelang, mit Ungnade und Strafe, mit Verbannung in die entlegenen Provinzen und Verschickung nach Sibirien jeden Widerstand, jeden Versuch einer Opposition zu brechen, so gelang es doch nicht, die Bildungsanfänge, welche unter der Regierung Alexanders I. nach Rußland gedrungen waren, völlig wieder auszurotten, gelang es nicht, das tiefe Bedürfnis der edelsten und besten Naturen nach innerer Vervollkommnung auszutilgen, gelang es am allerwenigsten, die Einwirkung auch der schlechtesten revolutionären Theorien und Stimmungen des Westens vom Zarenreich fern zu halten. Vielmehr ward es verhängnisvoll, daß unter dem despotischen Druck der dreißiger und vierziger Jahre sich in Rußland die Unterschiede zwischen den ernsten Bestrebungen, die nach Verbesserung haltloser und unwürdiger Zustände rangen, und den wildesten Umsturzneigungen beinahe völlig verwischten. Wo jede geistige Regung, jede Erkenntnis der einfachsten Wahrheit, jede Meinungsäußerung, die dem herrschenden System mißfällig war, als schweres Staatsverbrechen galt, wo eine unausfüllbar tiefe Kluft zwischen jeder wahren Bildung und dem Zwang des äußern Lebens bestand, da ward die Neigung nur zu allgemein, in jeder Opposition einen Heroismus zu erblicken, jede noch so oberflächliche Beschäftigung mit verpönten und geächteten Dingen als eine gute That, jede Feindseligkeit gegen die bestehenden Institutionen als einen Schritt zur Erlösung anzusehen. Der geheime Krieg zwischen der absoluten Herrschgewalt des Zaren und den gebildetsten Kreisen Rußlands währte von Jahrzehnt zu Jahrzehnt fort, der Kaiser mußte tausendfach die Erfahrung machen, daß beinahe niemand mit seiner Grundanschauung einverstanden war.

So tief und unversöhnlich ward nach und nach dieser Zwiespalt, daß ein kaiserlicher Ukas, welcher die litterarische Produktion, das Schreiben und Druckenlassen, schlechthin untersagt hätte, dem verzweifelten stummen Ringen der Talente mit den kaiserlichen Anschauungen und Wünschen vielleicht vorzuziehen gewesen wäre. Auf die russische Litteratur, welche gerade in der Regierungszeit der Kaiser Alexander und Nikolaus in die Periode der Selbständigkeit trat, fiel der ungeheure Widerspruch, der durch das ganze russische Staats- und Gesellschaftsleben hindurchging, ja der in

dem scheinbar so geschlossenen, festen Prinzip und in dem ehernen Charakter des Selbstherrschers waltete, mit erschreckender Wucht zurück. Die westeuropäischen Litteraturen litten in diesem Zeitraum unter dem Übergewicht der Tendenz, unter der Schwierigkeit, welche das lebende Poetengeschlecht fand, im Drang des bewegten Tags reine Anschauung und unbefangene Darstellung des gesamten Lebens zu bewahren. In Rußland drängte kein übermächtiges politisches Leben auf Phantasie und Empfindung der Dichter ein, die strengste Zensur überwachte argwöhnisch Inhalt und Form aller poetischen Schöpfungen. Hier aber gestaltete sich jeder Versuch wahrer Darstellung, jede rein poetische Offenbarung zur Tendenz. Die einfache ernste Wiedergabe des Thatsächlichen, das echte Talent selbst, dem es durch seinen innersten Lebenskern versagt ist, der Lüge zu dienen, standen in Rußland zu dem Geist in Widerspruch, der von der Litteratur gefordert ward.

In einer Voraussetzung allerdings war Kaiser Nikolaus mit den Voraussetzungen der jüngern litterarischen Talente seines Reichs in Einklang: daß die Zeit einer selbständigen, im höhern Sinne nationalen russischen Litteratur erst zu beginnen habe. Was bis hierher unter dem Einfluß französischer und englischer Vorbilder, in der Ablösung von Klassizismus, Voltairianismus und Byronismus geleistet und erstrebt worden war, konnte trotz der großen und glänzenden Gestalt eines Puschkin kaum als Anfang einer Thätigkeit gelten, durch welche die russische Litteratur vollbürtig in den Kreis der übrigen europäischen Litteraturen eingeführt worden wäre. Doch von dieser Voraussetzung aus war es noch immer möglich, verschiedene Wege einzuschlagen. Der eine derselben führte zur Erfüllung der Forderungen, die von oben herab an eine nationale russische Litteratur gestellt wurden. Eine solche Litteratur sollte gleichsam in derselben Weise vor Europa prunken wie die prächtigen Petersburger Garden, sollte die geistige Repräsentation des großen, starken, von der Revolution im Westen unberührten, geistig gesund gebliebenen Reichs übernehmen, sollte in tönenden Worten die Herrlichkeit der echt russischen Bildung und Gesinnung verkünden. Von den Poeten dieser Richtung galt durchaus, was Turgenjew, diese Schule charakterisierend, hervorhebt: „In unsrer Mitte begann sich allmählich eine Anschauung zu bilden, daß wir nicht nur ein großes Volk, sondern ein großer, zum Herrn über sich selbst gewordener, unerschütterlich starker Staat seien, und daß

unsre Kunst und Poesie die Aufgabe hätten, dieser Größe und Kraft würdig zu sein. Als diese Meinung sich zu verbreiten anfing, trat eine Schar junger Männer an die Öffentlichkeit, denen es an Begabung nicht fehlte, deren Talente aber zu einer Rhetorik und Äußerlichkeit neigten, welche derjenigen Art von Kraft und Größe entsprach, der sie zum Echo dienen wollten. Der Einbruch dieser pseudogroßen Schule in unser öffentliches Leben ist nur von kurzer Dauer gewesen. Etwas Unwahres, innerlich Lebloses fühlte man dieser Richtung aber bereits an, als dieselbe noch auf der Höhe ihrer Triumphe stand: kein einziger eigenartiger Geist hat sich derselben dauernd ergeben. Trotz aller bis zum Selbstlob gesteigerten Verherrlichung Rußlands war in den Werken dieser Schule nichts eigentlich Russisches; Patrioten, die ihre eigne Heimat nicht kannten, hatten ebenso geräuschvoll wie ungeschickt eine ungeheure Dekoration, eine Kulisse aufzustellen gesucht." (Iwan Turgenjew, „Litteratur- und Lebenserinnerungen", in „Deutsche Rundschau", Bd. 37, S. 415.)

Zu den Vertretern dieser Richtung, den offiziellen Dichtern gleichsam der Periode des Kaisers Nikolaus, gehörte in erster Reihe der Lyriker Wladimir Benediktow. Geboren 1810, wurde er im Kadettenkorps zu Petersburg erzogen, trat in die Armee, ging später zum Zivildienst über und bekleidete verschiedene Stellungen im Finanzministerium. Er starb im Mai 1873 in Petersburg. Mit Puschkin befreundet, ward er noch von diesem um die Mitte der dreißiger Jahre zur Herausgabe einer ersten Sammlung seiner Gedichte veranlaßt. Dieselbe fand große Teilnahme und Bewunderung, und Benediktows Lyrik, ausgezeichnet durch eine gewisse formelle Vollendung, eine melodische Weichheit der Sprache, eine Naturschwärmerei, die von einzelnen russischen Beurteilern mit derjenigen Matthisons verglichen, von andern höher gestellt worden ist, ward eine Zeitlang der Puschkinschen als ebenbürtig betrachtet. Als die vollendetsten Gedichte Benediktows galten: „Die drei Gestalten", „Der See", „Der Grabeshügel"; zahlreiche andre, namentlich durch stimmungsvolle Naturbilder ausgezeichnete wurden so populär, daß Verse aus ihnen in beinahe jeder Gesellschaft erklangen. Auch die poetischen Übertragungen Benediktows aus dem Deutschen und Polnischen standen in Ansehen. Aber das scharfe Gesamturteil des Kritikers Belinski, daß es sich hier um einen poetischen Rhetor ohne bedeutendes inneres Leben, ohne Anknüpfung

an das Leben überhaupt handle, gestaltete sich doch binnen wenigen Jahrzehnten zum allgemeinen und bleibenden Urteil.

Zu den poetischen Lobrednern und Verherrlichern der russischen Zustände im vierten und fünften Jahrzehnt gehörte auch der Dramatiker Nestor Kukoljnik. Geboren 1808, studierte derselbe in Njeschin, trat in den russischen Staatsdienst und stieg auf der Stufenleiter des Beamtentums bis zum Wirklichen Staatsrat, trat als solcher in Pension und ließ sich zu Taganrog in der Krim nieder, wo er 1873 starb. Seine Laufbahn als Poet begann er mit dem Drama „Torquato Tasso". Seine volle Eigentümlichkeit entfaltete er dann in historischen Schauspielen, wie: „Kujas Cholmski", „Die Belagerung von Asow", „Patkul" und andern, in denen sich die Hauptlosung der Kukoljnikschen Poesie, das „Hurra für den Zaren", unausgesetzt wiederholen ließ. Auch in Romanen und Novellen versuchte sich Kukoljnik, vermochte sich aber auf diesem Feld, entgegen den großen, lebenswarmen Erzählertalenten, die in dieser Periode auftraten, auch nicht vorübergehend zu behaupten.

Der gefeierte Erzähler unter der in Rede stehenden Poetengruppe war Michael Nikolajewitsch Sagoskin, ein älterer Schriftsteller, der, 1789 auf einem Landgut im Gouvernement Pensa geboren, 1812 als Offizier in die Armee getreten war und an den Feldzügen in Rußland und Deutschland teilgenommen hatte. Nach der Rückkehr aus dem Felde trat er als Lustspieldichter und Erzähler auf, erhielt 1817 eine Stellung in der Direktion der kaiserlichen Theater zu Petersburg, 1820 in der zu Moskau. Hier trat er, ohne sich enger an ihn anzuschließen, dem Moskauer Schriftstellerkreis etwas näher. Im Jahr 1831 ward er zum Direktor des Moskauer Theaters, zehn Jahre später zum Direktor der Sammlungen des Kreml ernannt und starb als Wirklicher Staatsrat, durch alle offiziellen Gunstbezeigungen geehrt, am 5. Juli 1852 zu Moskau. Die Hauptleistung Sagoskins blieb der historische Roman „Jurji Miloslawski, oder die Russen im Jahr 1612"[1] (Moskau 1829), in welchem die patriotische Erhebung des Jahrs 1612, die Rückeroberung des heiligen Moskau von den Polen, die Wahl des jungen Michael Fedorowitsch Romanow zum unumschränkten Alleinherrscher Rußlands mit leichtverständlicher Beziehung auf die

[1] Deutsch von Schulz (Leipzig 1839).

Gegenwart, die das alte heilige Rußland ja neu herstellen und zum Sieg über das revolutionäre Europa führen sollte, zum historischen Hintergrund gewählt wurden.

Auch ein durch seine persönlichen Schicksale, seine Jugenderlebnisse anders gestellter Poet gehörte, der besondern Art seiner spätern Hauptleistungen nach, zu der patriotisch-renommistischen Schule. Alexander Bestuschew, pseudonym Kosak Marlinsky, als der Sohn eines Staatsrats 1795 zu Petersburg geboren, trat als Offizier in die Armee und war bereits Rittmeister im Generalstab und Adjutant des Herzogs von Württemberg, als er sich durch seinen poetischen Freund Konrad Rylejew, mit dem er gemeinsam 1823 einen Musenalmanach, „Der Polarstern", herausgab, in jene Verschwörung hineinziehen ließ, welche nach dem Tod Kaiser Alexanders I. (Dezember 1825) zum Ausbruch kam und ihren Teilnehmern Verderben brachte. Mit genauer Not entging Bestuschew dem Schicksal Rylejews, der am Galgen endete, und ward nach Jakutsk in Sibirien verbannt. Für eine Gnade hatte er es anzusehen, daß man ihm 1829 gestattete, als gemeiner Soldat in die Armee im Kaukasus einzutreten, wo er fernerhin sein Leben verbrachte und, nachdem er wieder zum Offizier ernannt worden war, im Juni 1837 in einem Gefecht bei Jekaterinoslaw fiel. Bestuschews Erzählungen, die als „Gesammelte Schriften" (Petersburg 1839—40) veröffentlicht werden durften, und unter denen der Roman „Ammalat Beg" die umfangreichste und bedeutendste ist und den Verrat eines Tscherkessenhäuptlings gegen Rußland zur Handlung nimmt, zeichnen sich durch eine gewisse Lebendigkeit der Schilderungen aus, werfen sich aber gewaltsam in patriotisch-soldatische Derbheit, in die unbedingte Verherrlichung des russischen Kriegsheers und der welterobernden Größe Rußlands hinein. Man geht nicht fehl, wenn man annimmt, daß der unglückliche Poet mit dem allzu starken Anschlagen dieser Töne seine Lage zu verbessern trachtete. Alle seine Bilder aus dem Kaukasus werden von einem ähnlichen Geist beseelt, wie er die Romane Sagoskins erfüllt, einem Geiste, der Bestuschew in seiner Jugend fern genug gelegen hatte.

Den Pfaden der genannten Schriftsteller folgten natürlich zahlreiche andre, die das Geschick der ganzen Schule, nach vorübergehenden Erfolgen mit Widerwillen oder doch mit Kälte betrachtet zu werden, teilen mußten. Denn alle wirklich her-

vorragenden und höher begabten Naturen sahen sich auf andre Wege gewiesen und unterlagen dem Zwang des echten poetischen Talents, das Leben wahr sehen und auf jede Gefahr hin wahr darstellen zu müssen. Daß diese Gefahr nicht gering war, belegt die ganze Geschichte der russischen Dichtung in der Periode des Kaisers Nikolaus. In den persönlichen Schicksalen beinahe jedes einzelnen Schriftstellers kehrte etwas von dem allgemeinen Kampf des lebendigen Geistes mit dem herrschenden System wieder. Auch der kritische Vorkämpfer der echten Dichtung rieb sich in diesem Kampf auf. Dies war Wissarion Grigorjewitsch Belinski, welcher 1812 als der Sohn eines Arztes zu Moskau geboren war und seine Studien an der Universität zu Moskau begonnen hatte. Hier zeigte er sich in geistiger Beziehung so wenig gefügig, daß er aus der Zahl der auf Kosten der Krone Studierenden wegen angeblicher Unfähigkeit gestrichen ward. Er hatte damals bereits begonnen, sich als Kritiker zu versuchen, und bittere Wahrheiten über einzelne hochgepriesene Werke der in Ansehen stehenden Scheinpoesie ausgesprochen. Dieselben erschienen in verschiedenen Moskauer und Petersburger Zeitschriften, lenkten die Blicke aller auf Belinski hin, verschafften ihm bei der Jugend den Ruhm eines kühnen, bahnbrechenden Geistes und bei den Pflegern der rhetorisch-leblosen Litteratur den eines rücksichtslos gewaltthätigen Angreifers, eines gefährlichen Menschen, auf den die Staatsregierung wohlthue ein Auge zu haben. Leider hatte sie dies Auge nur zu scharf, und man wollte in den maßgebenden Kreisen von der Natur und Wärme, der dichterischen Unmittelbarkeit, die Belinski empfahl, von der Schärfe seiner Unterscheidung des Wahren und Falschen, des Urwüchsigen und Gemachten, des Schönen und Häßlichen sowenig wie immer möglich wissen. Belinskis weiteres Leben war ein Martyrium.

Von 1834—36 war er einer der bedeutendsten Mitarbeiter des „Moskauer Teleskop“ gewesen, im Jahr 1838 beteiligte er sich an der Zeitschrift „Moskauer Beobachter“, die bereits im nächstfolgenden Jahr unterdrückt wurde. Im Jahr 1840 ging er nach Petersburg und ward kritischer Mitarbeiter für die „Vaterländischen Memoiren“. Hier war es, wo er mit der ganzen Schärfe seines Wesens den Kampf gegen die Prunk- und Scheinlitteratur, gegen das erlogene Pathos der offiziellen Poesie fortsetzte. Das Geschick, mit welchem Belinski und die ihm Gleichgesinnten die Klippen der Zensur zu umschiffen wußten und in

ihre vernichtende Kritik der leblosen und rhetorischen Schöpfungen auch eine Kritik der Zustände einschlossen, welche diese Schöpfungen ermöglichten, verdient alle Anerkennung. Doch so geschickt er immer war, auf die Länge ließ sich die im innersten Kern oppositionelle Gesinnung nicht verbergen. Schon 1847 erklärte der Herausgeber der „Vaterländischen Memoiren" seinem Kritiker, daß er nicht länger Gefahr laufen wolle, nach Sibirien verschickt zu werden. Belinski mußte ein Unterkommen bei der Zeitschrift „Sowremennik" suchen, und beinahe nach jeder neuen Kritik brachte er in Erfahrung, daß der Zorn des Zaren gegen ihn im Wachsen sei. Ein früher Tod entrückte ihn am 7. Juni 1848 dem Schlimmern, was jedenfalls über ihn verhängt worden wäre. Erst nach dem Tode des Kaisers Nikolaus durfte die Sammlung von Belinskis „Schriften" (Moskau 1859—62) herausgegeben werden. Die Bedeutung derselben beruht durchaus auf den kritischen Aufsätzen, in denen der „russische Lessing" seine Grundanschauung von der Unzulänglichkeit der gesamten seitherigen russischen Litteratur, von der Notwendigkeit eines tiefern Hinabtauchens in das Leben bei jedem Anlaß und in immer neuen Wendungen aussprach. Daß Belinski hierbei einer gewissen Einseitigkeit verfiel, war unleugbar; daß die Einseitigkeit im ganzen wohlthätig wirkte, bezeugen die jüngern russischen Schriftsteller, die insgesamt durch ihn angeregt und vielfach auf den rechten Weg gewiesen wurden.

Den Übergang von der russischen Romantik zur neuern und, wie eingeräumt werden muß, selbständigern russischen Litteratur hatte schon Lermontow (s. Bd. 5, S. 579) bezeichnet. Der erste vollgültige Vertreter der Richtung, die aus dem Leben der Gegenwart zu schöpfen und mit Unmittelbarkeit und vollem innern Anteil zu produzieren wagte, war Nikolaus Wasiljewitsch Gogol. Geboren am 31. März 1810 zu Soroczince im Gouvernement Poltawa, besuchte Gogol das Lyceum zu Neshin und schloß hier mit einigen jüngern Poeten Freundschaft, deren Ideal eine Wiederbelebung der kleinrussischen Dichtung war. Auch Gogol versuchte sich in einigen Dichtungen von kleinrussischer Mundart, schrieb auch ein Trauerspiel: „Die Räuber", in derselben. Nach Beendigung seiner Studien ward er in Petersburg in einem Ministerialbüreau angestellt, fand jedoch die Beamtenthätigkeit seinen Neigungen so wenig entsprechend, daß er seine Stelle niederlegte und eine erste Reise nach Westeuropa

antrat. Bei seiner Rückkehr wurde er zum Dozenten der Geschichte zuerst am „Patriotischen Institut“, 1834 aber, nachdem er durch das Lustspiel „Der Revisor“ seinen Platz in der russischen Litteratur errungen, an der Petersburger Universität ernannt. Im Jahr 1837 trat er eine zweite Reise nach Deutschland, Frankreich und Italien an, verweilte namentlich längere Zeit in Rom und siedelte bei seiner Rückkehr nach Rußland nach Moskau über, wo er seine folgenden Lebensjahre größtenteils verbrachte. Über den Widerspruch seiner ursprünglichen Anlage, seiner idealen Empfindungen und Überzeugungen und der von oben geforderten Unterwerfung unter das, was russischer Staatsgedanke hieß, vermochte er nicht hinwegzukommen. Krankheit und die verhängnisvollen Einwirkungen der herrschenden Zustände hemmten seine frische Produktion, auch der Abschluß seines bedeutendsten Buches, des Romans „Die toten Seelen“, ward ihm nicht vergönnt. Gogol starb am 4. März 1852 in Moskau. In der letzten Zeit seines Lebens war er in eine eigentümliche Schwermut, in eine Hinneigung zum religiösen Mystizismus verfallen, die ihn vor den Heiligenbildern, vor denen er tagelang kniete, verhungern ließ.

Eine Gesamtausgabe der Gogolschen „Werke“ (Moskau 1856) zeigt den außerordentlichen Reichtum seines Talents. Den kleinrussischen Dichtungen am nächsten stand die Kosakennovelle „Taras Bulba“, welche das Treiben der Saporoger Kosaken und einen Einfall derselben in Polen mit außerordentlicher Kraft der Anschauung, einer naiven Sicherheit in der Wiedergabe eines fremdartig wilden Lebens schilderte, die man nicht unrichtig als „homerisch“ bezeichnet hat. Doch beruhte Gogols Ruhm weder auf dieser Erzählung noch auf den prächtigen kleinrussischen Idyllen aus der Gegenwart, sondern auf jenem Lustspiel und jenem Roman, welche die verhängnisvollen Wirkungen der halben und äußerlichen Aufnahme der westeuropäischen Kultur in Rußland darstellten. Das Lustspiel „Der Revisor“ (Petersburg 1837) spielt in einer Provinzstadt und führt in einer ergötzlichen, drastisch wirksamen Handlung die Abenteuer eines jungen Petersburger Taugenichts in einer Provinzialstadt vor, in der er, ohne besondern Lug und Trug von seiner Seite, für einen aus Petersburg gesendeten Revisor gehalten wird, und wo nun vom Gouverneur bis zum Polizeidiener herunter die sämtlichen Beamten einen tollen Wirbeltanz von

Schmeicheleien, Bestechungen und Intrigen aufführen, dem Abenteurer die Taschen füllen, ihn, nachdem ihm Anton Antonowitsch Skowsnik Dmuchanowski, der Gouverneur, seine Tochter verlobt, mit allen Ehren und serviler Unterwürfigkeit zum Postwagen begleiten, um hinterdrein am Schluß des Stücks zu erfahren, daß ihnen der wirkliche Revisor noch bevorsteht. Es liegt eine überwältigende Komik und doch zugleich die bitterste Satire in dem genialen Lustspiel, kaum ein und der andre Zug konnte als Karikatur der Wirklichkeit betrachtet werden, das meiste war unmittelbare Wahrheit und die Konsequenz, die sich aus dieser Schilderung russischer Beamtenschaft ergab, jedenfalls minder heiter als der Verlauf der Handlung selbst und die vollendete Charakteristik der bedientenhaft kriechenden, hochmütigen und bestechlichen Vertreter des Staats, die sich in der tiefen Verderbnis durchaus wohl fühlen wie die Frösche im Sumpf.

Die Welt, deren Typen und Lebensstimmungen „Der Revisor" mit überzeugender Kraft zur Anschauung brachte, schilderte auch Gogols großer, leider unvollendet gebliebener Roman „Die toten Seelen" (Moskau 1842). „Schon der Vorwurf dieser Erzählung", sagt der Verfasser der „Bilder aus der Petersburger Gesellschaft", „war eine Verhöhnung des herrschenden büreaukratischen Schlendrians, wie sie kühner und ergötzlicher kaum gedacht werden konnte. Zur Zeit der Leibeigenschaft bestand der Gebrauch, daß die steuerpflichtigen Individuen alle zehn Jahre gezählt wurden. Für die innerhalb dieser Zählungsperiode verstorbenen Leibeignen zahlte der Gutsbesitzer bis zur nächsten Zählung die Steuern weiter, diese ‚Seelen' galten offiziell für noch lebend, während die inzwischen gebornen Kinder nicht gezählt wurden und steuerfrei blieben. Außerdem bestand ein Gesetz, welches dem Gutsbesitzer das Recht gab, seine Leibeignen bei der Bank zu verpfänden; für jede ‚männliche Seele' erhielt derselbe 300 Rubel. Auf diese beiden Einrichtungen gründet Tschitschikow, der Held des Romans, den Plan zu einem großartigen Betrug. Er reist im Land umher und kauft tote Seelen, d. h. Bauern, die seit der letzten Zählung verstorben sind, läßt dieselben auf ein wertloses Grundstück überschreiben, das er zum Eigentum erworben, und verpfändet sie sodann bei der Bank. Die Charakteristik der einzelnen Gutsbesitzer und Beamten, welche sich bei diesem Geschäft als Verkäufer und Vollzieher der Kaufkontrakte beteiligen, ist mit unvergleichlicher Meisterschaft ausgeführt und bietet zu

einer Fülle der ergötzlichsten Situationen Veranlassung. Tiefer blickenden Beurteilern konnte freilich nicht zweifelhaft sein, daß es mit dem Humor des Zeichners dieser lebensvollen Bilder seine eigne Bewandtnis habe. Das war kein gesundes, fröhliches Lachen, das der Thorheit der Welt gutmütig ihr Spiegelbild entgegenhält, dieser Humor ruhte auf dem dunkeln Grund eines tiefen und leidenschaftlichen Schmerzes über das sittliche Elend der Zustände, mit deren köstlichen Schilderungen der Dichter das Zwerchfell seiner Leser erschüttert. Statt mit souveräner, wahrhaft künstlerischer Freiheit über seinem Gegenstand zu stehen, blieb der Dichter, weil er zugleich Patriot war, an den Verhältnissen haften, die er in ihrer Jämmerlichkeit und Verruchtheit bloßgelegt hatte — die Tendenz seines Buches ist nicht sowohl auf die Ergötzung des Lesers als auf dessen sittliche Entrüstung gerichtet; der Dichter will helfen und reformieren, nicht nur schildern und belustigen." („Neue Bilder aus der Petersburger Gesellschaft", S. 150.) Die Gesamtstimmung, welche der unvollendete Roman hinterläßt, ist die einer unendlichen Trauer, denn man fühlt wohl, daß der Gegensatz zu der Welt, die der Kollegienrat Tschitschikow repräsentiert, der Gegensatz in der Gestalt des alten frommen Murasow, welcher die ursprüngliche Reinheit des russischen Volks vertreten soll, längst nicht mehr die Kraft und Macht besitzt, eine Lüge und Korruption von innen heraus zu überwinden, auf die der äußerliche Bestand des russischen Staats und die Organisation der russischen Gesellschaft gestützt sind. Gogols Roman glich einem gewaltigen poetischen Protest gegen die Existenz der Leibeigenschaft, an die Kaiser Nikolaus nicht gerührt wissen wollte, und ward auch in ganz Rußland als solcher verstanden, obschon der Dichter natürlich niemals zum platten Tendenzschriftsteller herabsank und des Goetheschen Worts, daß die wahre Darstellung nicht billigt, nicht tadelt, sondern die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge darstellt und dadurch erleuchtet und belehrt, entschieden eingedenk blieb.

Von Gogols kleinern Arbeiten ist nur noch der idyllischen Erzählungen „Abende auf dem Meierhof unweit Dikanka" zu gedenken, welche die erste Schöpfung des Dichters in großrussischer Sprache waren und verhältnismäßig von allen Gogolschen Schöpfungen das meiste Behagen atmen. Dafür zeigt eine Reihe späterer Novellen, unter denen „Der Mantel" und

andre, die wachsende Bitterkeit des Erzählers und erweckt durchaus den Eindruck, den der Dichter Puschkin von dem ersten Teil der „Toten Seelen“ gehabt, wie unendlich öde und drückend doch bei allem scheinbaren Genuß und aller Heiterkeit das Leben in Rußland sei.

Weit weniger bedeutend als Gogol, immerhin aber ein Geistesverwandter desselben, dessen bestes Werk erst nach seinem Tod und auch da nur unvollständig gedruckt werden konnte, war Alexander Gribojedow. Geboren 1793 zu Moskau und auf der Universität seiner Vaterstadt gebildet, trat er 1817 in die russische Diplomatie ein, ward 1818 als Gesandtschaftssekretär nach Persien geschickt und kehrte erst nach einigen Jahren nach Petersburg zurück. Seine persönlichen Verbindungen setzten ihn dem Verdacht aus, an der Verschwörung von 1825, in der seine Freunde Rylejew und Bestuschew untergingen, beteiligt gewesen zu sein. Nachdem er vom Kaiser Nikolaus als loyal befunden worden war, erhielt er 1828 die Ernennung zum russischen Gesandten in Persien, und hier fand er bei einem Volksaufstand in Ispahan am 12. Februar 1829 den Tod. Er ward erschlagen und seine Leiche, an den Schweif eines Pferdes gebunden, durch die Straßen geschleift. Aus seinem Nachlaß trat das Lustspiel „Die Leiden des Gebildeten“[1] (Petersburg 1830) hervor, welches schon seit den letzten zwanziger Jahren als Manuskript vielfach im Umlauf gewesen war. Es stellte ergötzlich und ohne allzu große Schärfe gewisse Erscheinungen und Karikaturen der russischen Halbbildung dar, aber auch der Scherz über Eitelkeit und Geschmacklosigkeit galt da als politisch gefährlich, wo die Originale zu den Figuren der Komödie in allen hohen Staatsämtern und militärischen Würden zu finden waren und immer wieder die Frage aufgeworfen werden mußte, ob der Dichtung überhaupt die wahre und rechte Wiedergabe des Lebens vergönnt werden dürfe. Die Verneinung dieser Frage war freilich bei dem Kaiser Nikolaus von vornherein entschieden, aber die Durchführung dieser Entscheidung erwies sich im einzelnen als so schwierig und nahezu unmöglich, daß durch tausend Pforten und Lücken die schein- und phrasenlose Poesie doch hereinbrach. So auch mit Gribojedows Komödie, der übrigens die sonstigen poetischen, in den „Werken“ (Berlin 1860) gesammelten Leistungen des Frühverstorbenen nicht gleichkommen.

[1] Deutsch von Knorring (Reval 1831).

Da in dem Rußland des vierten und fünften Jahrzehnts jeder Laut voll innerer Wahrheit und beinahe jede unmittelbare Wiedergabe der Natur als Opposition betrachtet wurden, so stand auch ein so tief innerlicher und liebenswürdig harmloser Poet wie der Lyriker Alexis Koljzow in den Reihen der Opposition. Geboren 1809 zu Moskau als der Sohn eines Viehhändlers, schlug er sich von Jugend auf in den elendesten Verhältnissen herum, konnte seiner Bildung nur auf Kosten seiner Gesundheit leben. Im Geschäft seines Vaters gefesselt, brachte er einen großen Teil seines Lebens auf anstrengenden Reisen im innern Rußland zu und starb im jugendlichen Alter 1842 an der Auszehrung. Seine äußere Lage hinderte Koljzow nicht an der Pflege eines echten lyrischen Talents von einer Frische und Unmittelbarkeit, die an Burns und verwandte Erscheinungen gemahnt. Wie diese, schloß sich der Dichter an die Eigenart, die lebendige Empfindung und die sangbar einfache Form des russischen Volkslieds an und erreichte es, daß eine Reihe seiner Lieder vom russischen Volk als Volkslieder unbekümmert um den Namen des Dichters aufgenommen und gesungen wurden. Der elegische Grundton des russischen Liedes war der Lebensstimmung des armen Koljzow nur zu verwandt, auch die frohern Laute seiner Lyrik erscheinen als Nachhall der rührenden Begnügsamkeit, der warmen Hingabe, die im ursprünglichen Charakter des russischen Volks ohne Zweifel liegen. In der Weise Koljzows gewinnen auch spätere russische Lyriker, wie S. Alibanow und A. J. Uljananow, die Herzen. Allein das Bedürfnis der russischen Bildung trieb viel weniger zum Gewinn einer unmittelbaren, naiven und volkstümlichen Lyrik als zu dem einer Tendenzlitteratur hin, in welcher versteckt oder offen die Leiden, Wünsche und Leidenschaften der mit den bestehenden und, wie es schien, hoffnungslosen Zuständen zerworfenen Gesellschaft sich aussprachen.

Mit voller Freiheit und ohne den seelenaufreibenden, unablässig fortwährenden Krieg mit einer Zensur, deren Strenge nur von ihrer innern Armseligkeit übertroffen ward, konnte diese Aussprache nur von solchen Schriftstellern gewagt werden, welche außerhalb der russischen Grenzen lebten und auf die Rückkehr in die Heimat von vornherein verzichtet hatten. Unter diesen Schriftstellern war in späterer Zeit, wo er den Poeten vollständig mit dem Publizisten vertauscht hatte, der einflußreichste Alexander Herzen, als Dichter unter dem Namen Iskander

aufgetreten. Geboren am 25. Mai 1812 zu Moskau, studierte er an der Universität seiner Vaterstadt, gab seine Begeisterung für die Saint-Simonistischen und andre vom revolutionären Paris herüberdringenden Gesinnungen allzu unverhohlen kund, ward daher 1834 mit mehreren Kommilitonen verhaftet, nach Wjatka am Ural verbannt, wo er im Gouvernement arbeiten mußte und sich hierbei so auszeichnete, daß er zuerst nach Wladimir, dann nach Moskau und schließlich selbst nach Petersburg versetzt wurde. Hier aber ließ er sich zum zweitenmal Äußerungen zu schulden kommen, die eine erneute Strafversetzung nach Nowgorod zur Folge hatten. Im Jahr 1842 gelang es ihm, dem inzwischen ein großes Vermögen zugefallen war, den Abschied, und 1846, einen Reisepaß zu erhalten. In der Zwischenzeit hatte er wieder in Moskau gelebt, sich dem dortigen Schriftstellerkreis angeschlossen und auf seine Weise Hegelsche Philosophie getrieben. Er setzte eine völlige Übereinstimmung des Hegelschen Systems mit den „Systemen" der französischen Radikalen und Sozialisten voraus und kam zu dem Resultat, daß „die Hegelsche Philosophie den Menschen frei macht wie keine andre Lehre, keinen Stein der christlichen Welt auf dem andern läßt, die Welt überlebter Tradition vollständig auflöst, aber (wahrscheinlich absichtlich) schlecht formuliert ist". Das nächste Resultat dieser Studien war die leidenschaftliche Sehnsucht, das ganze bestehende Rußland bekämpfen zu können, der Herzen auf seinen Reisen in Deutschland, Italien, Frankreich und namentlich nach seiner Niederlassung in London (1850) vollauf genügen konnte. In London gründete er eine russische Druckerei, in welcher er die Werke von Puschkin, Lermontow, Marlinsky ohne die Zensurverstümmelungen herausgab, seine eignen revolutionären Schriften: „Die Entwickelung der revolutionären Ideen in Rußland", „Das getaufte Eigentum", „Rußlands soziale Zustände" sowie die in ihrer Besonderheit historisch wertvollen „Memoiren eines Russen", endlich die vielgenannte Zeitschrift „Die Glocke" („Kolokol") drucken ließ, welche in Tausenden von Exemplaren ihren Weg nach Rußland fanden. Von 1855—1863 kam für den Herausgeber der „Glocke" eine Zeit, in welcher sein Blatt den stärksten Einfluß auf die von Kaiser Alexander II. eingeleitete völlige Umgestaltung der russischen Staatszustände hatte. Erst seine Parteinahme für die Polen bei Gelegenheit des polnischen Aufstands von 1863 beraubte ihn einesteils der

außerordentlichen Popularität wieder, die ihm durch seine Enthüllungen über die unmittelbare Vergangenheit und seine Angriffe gegen die Korruption zu teil geworden war. Herzen lebte seit 1863 zuerst in Genf, dann in Paris, wo er am 2. Januar 1870 starb. Als Dichter trat er, von einigen kleinern Arbeiten abgesehen, hauptsächlich mit dem Roman „Wer ist schuld?“[1] (Petersburg 1843) hervor, in welchem der Held in seiner Verachtung der russischen Zustände den vornehmen Lastern und der äußersten Blasiertheit verfällt.

Ein Genosse Herzens war der Dichter Ogarow, dessen „Gedichte“ nur unter dem Schutz des Auslands hervortreten und auf geheimen Wegen in Rußland verbreitet werden konnten. Die Flüchtlingspoesie erhielt in ihm einen Lyriker, dessen sie bis dahin entbehrt hatte.

Zu den in Rußland verbliebenen und hier zu Grunde gegangenen „Märtyrern der Litteratur“ zählte auch ein hervorragender kleinrussischer Dichter, der unglückliche Taras G. Szewczenko, welcher als Leibeigner am 25. Februar 1814 im Dorf Kirilowka im Gouvernement Kiew geboren wurde und als Lehrling eines Stubenmalers 1832 nach Petersburg kam. Hier erregte er durch seine lyrischen Gedichte in der Sprache seiner ukrainischen Heimat die Aufmerksamkeit einiger Schriftsteller, vor allen Shukowskijs, der sich bei unbedingtem Anschluß an das herrschende System doch ein warmes Herz und menschliche Teilnahme für das Talent bewahrt hatte. Durch dessen Vermittelung erhielt er seine Freilassung und ward als Malerschüler in die Akademie der bildenden Künste aufgenommen. In seinen „Dumken“, kleinrussischen Gedichten, die vom Hauch tiefster Schwermut durchdrungen sind und eigentlich nur poetische Klagetöne der Armen, Gedrückten, aller Freude und Hoffnung Beraubten sind, war er ein echter Sänger der heimischen Zustände, die er niemals vergaß. Wehmütig gedenkt er mit den Kleinrussen besserer Tage, die sein Volk einst gesehen, skeptisch verhält er sich zur Größe Rußlands, die auf Kosten so vieler gebrochener Herzen und zertretener Leben errungen worden ist. Aber ein resigniertes elegisches Verzagen an der Gegenwart war in den vierziger Jahren so gut Opposition wie der laute Widerspruch, und die wenig verhehlte Abneigung des Kaisers gegen

[1] Deutsch von Wolfsohn (Hamburg 1851).

die gesamte Litteratur galt doppelt der Dichtung in provinzieller Mundart. So war die Veröffentlichung des Gedichts „Kaukas" im Jahr 1847, welche Szewczenko in den Kerker und danach in die Verbannung führte, nur der letzte Tropfen in einem Maß, das schon längst am Überfließen war. Der Poet wurde im Gouvernement Orenburg interniert, wo er während der ganzen übrigen Regierungszeit des Kaisers Nikolaus in den gedrücktesten und elendesten Verhältnissen lebte, und von wo er erst 1857 durch einen Gnadenakt Kaiser Alexanders I. nach Petersburg zurückgeführt wurde. Körperlich schwer leidend kam er in der russischen Hauptstadt wieder an und starb daselbst am 25. Februar 1861.

In so eigentümlicher Weise trat die russische Dichtung in das Zeitalter der Tendenzlitteratur ein. Während im Westen Europas das Zusammenwirken der verschiedensten Umstände die Poeten und Schriftsteller nur zu oft in eine Abhängigkeit von Tagesvorgängen und Parteistimmungen setzte, in welcher die alte, längst errungene und nur vereinzelt und vorübergehend noch in Frage gestellte Freiheit und Würde der Poesie vielfach gefährdet ward, ja völlig verloren ging, schloß in Rußland die natürliche Bewegung aller Poesie zur freien Aussprache des subjektiven Gefühls und zur wahren Wiedergabe wahrer Anschauung eine Opposition ein und ward von den herrschenden Gewalten als Nachhall des westeuropäischen Liberalismus und Demokratismus betrachtet, auch wo dies ersichtlich nicht der Fall war. Kein Wunder, daß schon im nächsten Zeitraum das russische Schrifttum mit Überspringung zahlreicher Zwischenstufen und Entwickelungsglieder einen noch ausgeprägter zerstörenden Charakter erhielt als irgend eine Litteratur des Westens. Das furchtbare Wort Michael Bakunins: „Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust" wurde zur Losung Jungrußlands.

Hundertdreiundneunzigstes Kapitel.

Die magyarische Litteratur.

Die Periode zwischen 1830 und 1850, welche für alle europäischen Litteraturen eine Zeit leidenschaftlicher Erregung und rastlosen Dranges geworden war, übte die ihr eigentümliche Wirkung vor allem auch auf die junge, kaum zu einigem Leben erwachte ungarische (magyarische) Litteratur. Die poetische und litterarische Bewegung ward in Ungarn noch stärker und augenfälliger von der gleichzeitigen politischen beeinflußt. Vom Tode des Kaisers Franz von Österreich bis zur ungarischen Revolution des Jahrs 1848 und dem blutigen Krieg, in welchem Ungarn seine neugewonnene Selbständigkeit gegen die Übermacht Österreichs und Rußlands umsonst zu behaupten versuchte, nahm das stolze magyarische Nationalbewußtsein einen Aufschwung, welcher die Bildung und das wirkliche Leben der Nation weit überflügelte und der zur eigentümlichen Entfaltung der ungarischen Litteratur wesentlich beitrug. Diese Litteratur ward vor allem durch die politischen Vorgänge und Bestrebungen des vierten und fünften Jahrzehnts bestimmt, die poetischen Talente nährten sich an der heißblütigen und stolzen Leidenschaft, mit welcher die Magyaren in den Kampf um einen ungarischen Nationalstaat und eine Freiheit eintraten, in der sich jahrhundertealte Überlieferungen und neurevolutionäre Einwirkungen seltsam mischten. Bis in die farbenreichen Darstellungen der ungarischen Vergangenheit hinein wirkte der Geist der Aufregung, der überschäumenden Zuversicht, der phantastischen Zukunftsträume, welcher die magyarische Nation in den vierziger Jahren erfüllte. Die politischen Häupter und Führer der Ungarn: Graf Stephan Széchényi, der patriotische Magnat, und Ludwig Kossuth, der Agitator, versetzten mit ihrem Pathos, ihrer gewaltigen Überzeugung von der großen Zukunft Ungarns, mit ihrer hochflie-

genden, fortreißenden Glut die Seele jedes einzelnen Ungarn in eine Art Rausch; in der Dichtung fand die mächtige Bewegung des ungarischen Lebens ihren Widerhall, und selbst solche Poeten, die, wie Vörösmarty, noch einer frühern Generation angehörten, wurden in den hochschäumenden Strudel hineingerissen.

Der hervorragendste Dichter Ungarns, welcher völlig in der Atmosphäre des national-revolutionären Aufschwungs erwuchs, und dessen Leben und Dichten in ihr auch endete, war Alexander Petöfi. Geboren am 1. Januar 1823 zu Kis-Körös im Pester Komitat, besuchte er Schulen in Kecskemét und Pest sowie das Gymnasium zu Schemnitz, welches er plötzlich verließ, um sich einer wandernden Schauspielertruppe anzuschließen. Einige Jahre hindurch währte dieses abenteuerliche Leben, ohne daß Petöfi ein außerordentliches Darstellertalent gezeigt hätte. Auf Andringen seines Vaters bezog er dann die juridische Lehranstalt zu Papa im Veszprimer Komitat, vertauschte aber bald wieder die juridischen Studien mit der Ausübung und Ausbildung seines großen poetischen Talents, das inzwischen durch einzelne Veröffentlichungen bewährt und seit dem Erscheinen der ersten Sammlung seiner „Gedichte" von seinen Landsleuten jauchzend anerkannt worden war. Petöfi ließ sich nun in Pest nieder, verheiratete sich 1846 mit einer liebenswürdigen und talentvollen Landsmännin, Julie Szendrey aus Erdöd, und warf sich gleichzeitig rücksichtslos in die hochgehende politische Bewegung. Im Sommer 1848 schürte er durch seine gewaltigen Lieder die Kriegslust und den Trotz seines Volks, im September desselben Jahrs trat er in die Hónvedarmee ein, folgte im Dezember, als Bem das Kommando in Siebenbürgen übernahm, diesem General als Adjutant, zeichnete sich während der ersten Hälfte des Jahrs 1849 in verschiedenen Schlachten und Gefechten des mörderischen Kriegs aus und fiel am 31. Juli in der Schlacht bei Schäßburg, kurz vor den letzten Niederlagen der Ungarn.

Petöfis „Dichtungen"[1] (erste Sammlungen: „Gedichte", Ofen 1844; „Neue Dichtungen", „Liebesperlen", „Cypressenblätter", „Sternlose Nächte" und „Wolken"; erste Gesamtaus-

[1] Deutsch von A. Dux: „Petöfis Gedichte" (Wien 1846); „Gedichte von A. Petöfi" von Fr. Szárvady und Moritz Hartmann (Darmstadt 1851); „Petöfis lyrische Gedichte" von Th. Opitz (Pest 1864); „Petöfis Gedichte" von Neugebaur (1878). Weitere Übertragungen von L. Aigner, M. Kertbeny und andern.

gabe, Pest 1874) lassen alsbald erkennen, daß der Dichter zu jenen Lyrikern zählt, deren Poesie mit dem Boden der Heimat, den charakteristischen Erscheinungen eines bestimmten Volkslebens unlöslich verwachsen ist. Die Ungarn haben Petöfi oft mit Burns verglichen, und sobald man seiner Wein- und Wanderlieder, seiner Bilder aus der Pußta, seiner Wiedergabe der Gefühle und Sitten ungarischer Bauern und Hirten, der Husaren und Zigeuner und dann wieder der volksliedähnlichen Wiedergabe der eignen glutvollen und frischen Empfindungen gedenkt, empfindet man die volle Ähnlichkeit. Zu den patriotischen magyarischen Rebellen alter und neuer Zeiten steht Petöfi in einem ganz ähnlichen Verhältnis wie Burns zu den Jakobiten Schottlands. Dazu aber tritt nun bei ihm ein Element, welches den Angehörigen eines halborientalischen Volks verrät; seine Märchen: „Der Dorfhammer", „Held János", „Istok" sind mit keckster Phantasie entworfen und erzählt, ein Zug gesunden Humors geht durch sie hindurch, und die geniale Kraft des Dichters setzt um so mehr in Erstaunen, als sie von verhältnismäßiger Reife der Form begleitet erscheint. Dies gilt freilich nur von den Dichtungen, in denen Petöfi sein eigenstes Gebiet nicht verläßt. Die berühmte Phantasie „Der Wahnsinnige" („Az cerült"), das Drama „Tiger und Hyäne" und der Roman „Der Strick des Henkers"[1] („A hohér kötele", Pest 1846) erweisen, daß eine Neigung zum Abenteuerlichen, Grellen und Unnatürlichen (die in gewissem Sinn auch national war) in der Seele des Dichters lebte. Die stärksten Wirkungen auf sein Volk brachte Petöfi durch sein unbedingtes Einstehen für die nationalen Wünsche der vierziger Jahre, durch seine unwandelbare Begeisterung für ungarisches Volkstum, ungarische Sitte und ungarischen Stolz hervor. Seine Apostrophen „An das Magyarenvolk" konzentrieren poetisch den Schwung, den Enthusiasmus und den wilden Zorn der Zeit und übertreffen in ihrer unmittelbaren Leidenschaft, ihrer farbigen Bildlichkeit die meisten der gleichzeitigen politischen Gedichte.

Eine andre Stellung als Petöfi nahm in den vierziger Jahren der nachmals hochgepriesene János Arany ein, der, obschon älter als Petöfi, doch erst nach der achtundvierziger Revolution zu seiner vollen Geltung gelangte. Geboren am 2. März

---

[1] Deutsch von H. von Meltzl.

1817 zu Groß-Szalonta im Biharer Komitat, besuchte er das Gymnasium zu Debreczin, erhielt zuerst eine Lehrerstelle in seiner Vaterstadt, wurde dann zum zweiten Notar des Komitats ernannt. Als solchen fand ihn die Revolution, während deren er in einem ungarischen Ministerialbüreau arbeitete und nach dem August 1849 jenen Teil Armut und Verkümmerung zu tragen hatte, der beinahe alle traf, die mit der gefallenen Sache in irgend einer Weise verknüpft waren. Erst 1854 gelang es ihm, die Lehrstelle für ungarische Sprache und Litteratur am Gymnasium zu Groß-Körös zu erhalten, die er bis 1860 bekleidete. In letzterm Jahr ward er als Direktor der Kisfaludy-Gesellschaft nach der ungarischen Hauptstadt gerufen, 1865 zum ständigen Sekretär der ungarischen Akademie ernannt, welche Stellung er im Jahr 1878 aus Gesundheitsrücksichten niederlegte.

Die älteste Dichtung Aranys zeigte den Poeten in einem entschiedenen und satirischen Gegensatz zu der Begeisterung, welche die ungarischen Dichter sonst für alle heimatlichen Verhältnisse zur Schau trugen. Das Treiben bei den Komitatswahlen und die ganze Komik, welche in den mittelalterlichen Verfassungszuständen des Königreichs Ungarn lag, wurden in dem komischen Epos „Die verloren gegangene Verfassung" („Az elveszett alkotmány", Pest 1845) meisterhaft parodiert. Der Dichter schien damals den eigentümlichen Prätensionen des magyarischen Selbstgefühls mit freier und geistreicher Überlegenheit entgegentreten zu wollen. Bald indes zeigte sich, daß Arany der nationalen Anschauung näher stand. In seinen Hauptleistungen, den epischen, eine Trilogie bildenden Gedichten: „Toldi"[1] (Pest 1847), „Toldis Liebe" (ebendas. 1879) und „Toldis Abend" (ebendas. 1854) sowie der großen epischen Sage „Budas Tod"[2] („Buda halála", Pest 1864), versuchte er es, aus eigner Phantasie und Gestaltungskraft den Magyaren das nationale Epos zu geben, das ihnen ihre Vergangenheit nicht hinterlassen. Im Gedicht „Toldi" gestaltete er eine Art von Herkulessage in kräftig-einfacher Weise, voll männlicher Empfindung und ohne überreizten Bilderprunk. In „Budas Tod" versuchte er, an einige dürftige chronikalische Überlieferungen und das deutsche „Nibelungenlied" anknüpfend, das magyarische Volksepos etwa

[1] Deutsch von Kolbenheyer (Pest 1856).
[2] Deutsch von Sturm.

in der Weise zu schaffen, wie Simrock aus poetischen Bruchstücken, Trümmern, aus prosaischen Erzählungen und vor allem aus eigner Phantasie das „Amelungenlied“ hergestellt hatte. Es liegt auf der Hand, daß der deutsche gelehrte Dichter hierbei wesentlich günstiger gestellt erschien als Arany. Denn die Tradition, welche das magyarische Volk an die Hunnen der Völkerwanderung anknüpft, war weder sicher, noch waren die Sagen der Hunnen selbst bedeutend und gestaltenreich genug, um dem Dichter eine feste Unterlage zu geben und das moderne Kunstprodukt der alten naiven Schöpfung etwas anzunähern. Selbst die stärksten Lobredner des preisgekrönten ungarischen Nationalgedichts wissen nur zu rühmen, „daß das Gedicht, wie so manche moderne Dichtung uralten Stoffs, an den schöpferischen Geist der Wissenschaft erinnert, der in der Geologie die Gestalt der Erde rekonstruiert, wie sie vor dem Auftreten der Menschen beschaffen war, in der Paläontologie die Naturgeschichte einer längst dahingeschwundenen Tierwelt erzählt, in der Sprachwissenschaft und prähistorischen Altertumskunde aus einzelnen Lauten, Scherben, Knochenstücken ꝛc. die Urgeschichte der Menschheit herausliest. Was Arany in ungefähr ähnlicher Weise aus den ihm zu Gebote stehenden Elementen geschaffen, ist schön und festgegliedert und erzählt er als Dichter von Gottesgnaden mit bewunderungswerter Einfachheit und Kraft.“ (Ad. Dux, „Aus Ungarn. Litteratur- und kulturgeschichtliche Studien“, Leipzig 1880, S. 72.) Der Zwist Budas, des weisen Hunnenkönigs, mit seinem gewaltigen, kriegerischen Bruder Attila und die Todfeindschaft ihrer Gemahlinnen Gyöngyver und Kriemhild, die mit dem Fall Budas und der Alleinherrschaft Attilas enden, sind durch den „Fremden“ Dietrich, den Deutschen, herbeigeführt, und der tief ingrimmige Haß gegen die Deutschen, welcher vor und nach 1848 die magyarischen Herzen erfüllte, fand in dem gepriesenen Werk des Epikers seinen Ausdruck. Auch in Aranys übrigen Dichtungen, die poetischen Erzählungen: „Die Eroberung von Murany“ („Murany ostrowa“, Pest 1847), „Katharina“ („Katalin“) und eine Reihe schöner Balladen und lyrischer Gedichte ausgenommen, machen sich die Nachklänge der großen politischen Gärung aus den vierziger Jahren geltend; in dem kleinen Epos „Die Zigeuner von Nagy-Ida“ (ebendas. 1852) werden in komischer Weise die Helden und Führer wie die Besieger der achtundvierziger Revolution parodiert.

Zu den patriotischen und politisch wirksamen Dichtern der vierziger Jahre darf ferner der unglückliche Friedrich Kerényi (eigentlich Christmann) gerechnet werden, ein Deutscher der Geburt nach, welcher sich der magyarischen Sache mit Verleugnung der eignen Nationalität angeschlossen hatte. Geboren am 1. Januar 1822 zu Eperies als Sohn eines deutschen Kaufmanns, seine erste Bildung einem deutschen Gymnasium verdankend, erlernte er erst in den Schülerjahren die ungarische Sprache, begann in seinem 18. Jahr seine ersten ungarischen Gedichte zu veröffentlichen, die bei allem Anschluß an die ungarische Idee niemals verkennen ließen, daß der enthusiastische Verehrer Deáks und Kossuths, der Verkünder der künftigen Größe des Ungarreichs, kein Vollblutmagyar sei. Im Jahr 1846 pachtete der Dichter, um sich ganz zu magyarisieren, ein Landgut im Abaújer Komitat, focht 1848 und 1849 unter den ungarischen Fahnen und wanderte nach der Katastrophe Ungarns 1850 mit den Trümmern seines Vermögens nach Amerika aus, wo er 1852 im tiefsten Elend zu New Buda in Jowa starb. Seine „Gedichte" („Ujabb költemények", Pest 1846) bringen den Zwiespalt zwischen der ursprünglichen Anlage und deutschen Bildung und dem gewaltsamen Magyarismus des Poeten zur Anschauung, nur die spezifisch litterarischen Kreise Ungarns nahmen Notiz von ihnen. Mit Kerényi und Petöfi befreundet und von gleichen politischen Gesinnungen erfüllt war Michael Tompa, am 29. September 1819 zu Rimaszombath geboren, am 30. Juli 1868 als Pfarrer zu Hamva im Gömörer Komitat gestorben. Unter seinen poetischen Leistungen stellt die ungarische Kritik seine „Volksmärchen und Volkssagen" („Népregék, népmondak", Pest 1846) und die gleichzeitig erschienene humoristisch-poetische Erzählung „Szuhay Mátyás" am höchsten.

Tief in die politischen Kämpfe der dreißiger und vierziger Jahre verstrickt waren auch die hervorragendsten beiden Prosaerzähler, welche Ungarn im gedachten Zeitraum besaß. Der ältere von ihnen, Nikolaus, Baron Jósika, geboren am 28. April 1794 zu Torda in Siebenbürgen, trat zuerst in die österreichische Armee ein, nahm seinen Abschied als Hauptmann und begann, in ländlicher Zurückgezogenheit lebend, eine Reihe von historischen Romanen zu verfassen, welche die Vergangenheit Ungarns neu zu beleben suchten und meist eine tendenziöse, für die Gegenwart besonders wirksame Zuspitzung erhielten. Seinen

Überzeugungen gemäß wirkte Jósika 1848 für die Vereinigung Siebenbürgens mit Ungarn, beteiligte sich an der Erhebung und dem Kampf gegen Österreich und mußte im Herbst 1849 aus Ungarn fliehen. Er ließ sich zuerst in Brüssel, 1861 aber in Dresden nieder, wo er noch vor dem Wiederumschwung der Verhältnisse am 27. Februar 1865 starb. Jósikas sehr zahlreiche Romane erhoben sich nur stellenweise über das Niveau der Unterhaltungslitteratur zu poetischer Bedeutsamkeit und Wirkung. Aus der ganzen vielbändigen Reihe seien seine Erstlingsarbeiten, die „Skizzen" („Vázlatok", Pest 1834), die Romane: „Abáfi" (ebendas. 1836), „Der Dichter Zrinyi" („Zrinyia költô", ebendas. 1843), „Stephan Jósika" („Jósika István", ebendas. 1847), „Eine ungarische Familie während der Revolution" („Egymagyar család a forradalom alatt", Braunschweig 1851 und Pest 1861) genannt.

Eine weit tiefere Natur und größern künstlerischen Ernst bewährte in seinen Erzählungen der vielgepriesene ungarische Staatsmann Eötvös. Joseph, Baron Eötvös, war am 3. September 1813 zu Ofen geboren, studierte auf der Pester Universität die Rechte, begann schon als Student mit poetischen Versuchen hervorzutreten und ward 1833 Advokat, widmete sich indessen mehr seinen litterarischen Arbeiten und großen Bildungsreisen als der juristischen Praxis. In den politischen Kämpfen der vierziger Jahre schloß er sich eng an Kossuth und die liberal-zentralistische Partei an, ward einer der Hauptmitarbeiter des „Pesti Hirlap" und trat 1848 in das erste selbständige ungarische Ministerium als Kultus- und Unterrichtsminister ein. Mit der Wendung, welche die Revolution nach dem September 1848 nahm, nicht mehr einverstanden, verließ Eötvös sein Heimatsland, verweilte mehrere Jahre in München und kehrte 1851 nach Ungarn zurück, wo er publizistisch für einen Ausgleich zwischen Österreich und den besiegten, aber nicht gebeugten und trotzigen passiven Widerstand leistenden Magyaren wirkte. Als nach 1866 dieser Ausgleich wirklich erfolgte, trat Eötvös in das Ministerium Andrássy wiederum als Unterrichtsminister ein und starb als solcher am 3. Februar 1871 zu Budapest. Eötvös' poetische Thätigkeit blieb auf die Jahre vor 1848 beschränkt. Sein erstes bedeutendes Werk (denn einige Lustspiele und eine Tragödie: „Boszu", durften nur als Talentproben angesehen werden und wiesen noch nichts von der poetischen Eigen-

art des Schriftstellers auf) war der Roman „Der Kartäuser“ (Pest 1838—41). Ihm folgten dann, unübertroffen in Frische und Lebendigkeit der Schilderung, der prächtige Roman „Der Dorfnotar“ („Falu zegyzöje“, Pest 1845) und kurz vor der Revolution, schon vom Vorgefühl drohender schwerer Verwickelung, blutiger und grausamer Rassenkämpfe auf ungarischem Boden bewegt, der historische Roman „Ungarn im Jahr 1514“ (ebendas. 1847—48), eine poetische Gestaltung der furchtbaren Katastrophe, welche mit dem Aufstand des Kuruczenhäuptlings Georg Dosa und der erbitterten Bauern hereinbrach. Unter diesen erzählenden Werken fand namentlich „Der Dorfnotar“ den stärksten Beifall und außerordentliche Verbreitung, er ward in beinahe alle europäischen Sprachen eingeführt und gibt das getreueste Bild des alten Ungarn mit seinem Bauernadel, seinen Tablabiros, seinem behaglichen Lebensgenuß bei aller politischen Erregung.

Natürlich blieb auch das ungarische Drama von der großen Gärung des vierten und fünften Jahrzehnts nicht unberührt. Wohl überragte Vörösmarty, in dessen Dramen hinein die Kämpfe des Tags und die jungmagyarischen Tendenzen nur einzelne Streiflichter warfen, die jüngern Dramendichter allesamt, und ein stärkeres und unmittelbarer wirkendes Leben, als in seinen pathetisch-rhetorischen Dramen waltete, ward nur auf Kosten der Poesie erreicht. Der erfolgreichste Dramatiker dieser wie der nachachtundvierziger Periode der magyarischen Litteratur war Eduard Szigligeti (Joseph Szathmáry), der langjährige Direktor des magyarischen Nationaltheaters in Pest. Geboren 1814 zu Großwardein, recht im Herzen des „ungarischen Ungarn“, widmete er sich ursprünglich den Ingenieurwissenschaften, betrat aber unter seinem obengenannten Schauspieler- und Schriftstellernamen schon 1834 in Ofen die Bretter. Fast gleichzeitig begannen auch seine dramatischen Arbeiten, die, für den unmittelbarsten Tagesbedarf des Theaters bestimmt, einen Anspruch auf poetischen und litterarischen Wert nicht hatten, wohl auch nicht erhoben. Über hundert höchst verschiedenartige Schauspiele aller Art bezeugten die Fruchtbarkeit und das theatralische Geschick Szigligetis. Er wurde schon in den vierziger Jahren Sekretär und Regisseur des Pester Nationaltheaters, 1873 mit der Direktion desselben betraut und starb am 20. Januar 1878 zu Budapest. Unter den zahlreichen Stücken Szi-

gligetis waren die ungarischen Volksdramen, deren erstes und bestes, „Der Deserteur" („Szökött katona"), im Jahr 1843 einen geradezu ungeheuern Erfolg errang, die wichtigsten. In diesen mit Gesängen und selbst mit Tänzen durchflochtenen Schauspielen wurde das ungarische Landvolk mit seinen eigenartigen Sitten, seiner trotzig-nationalen Gesinnung auf die Bühne gebracht und verherrlicht. Die charakteristischen Typen der Pferde- und Schafhirten, der Husaren und Panduren, der Zigeuner und Räuber, die Gegensätze zwischen den echten Magyaren und den fremden Stämmen, die sich auf ungarischem Königsboden angesiedelt, gingen durch diese Stücke hindurch. „Zwei Pistolen", „Der Jude", „Der Csikós" und die ganze Reihe der ähnlichen erfolgreichen Schauspiele Szigligetis sowie der zahlreichen Nachahmungen, die sie hervorriefen, wirkten immer mit denselben Mitteln. In den Stücken, die Szigligeti in den vierziger Jahren schrieb, pulsierte das frischeste Leben, das erwachte Selbstbewußtsein des ungarischen Volks. Man hatte Freude an den Typen und Trachten des Volks gewonnen, es war die Zeit, in welcher in überreiztem Patriotismus „das grobe Gácser Tuch, das bisher höchstens den Pußtaleuten genügte, auch in den Räumen des adligen Kasino willkommen geheißen wurde und die Frauen und Töchter der Magnaten ihren Stolz in die täuschende Nachahmung der Bäuerinnen aus der Theißebene setzten" (Anton Springer, „Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden 1809", Leipzig 1865, Bd. 2, S. 97). Immerhin lag in dem künstlerischen Aufgreifen der nationalen Besonderheiten, so äußerlich und flach dasselbe bei Szigligeti und seinen unmittelbaren Nachfolgern gehandhabt wurde, ein entwickelungsfähiger Keim. Als Anfang verhieß der malerische Patriotismus jedenfalls soviel wie der politisch-rhetorische.

Viele andre Namen, die in der Sturmzeit seit 1840 zuerst auftauchten, Talente, welche in ihren Erstlingspoesien der ungarischen Sache und der geträumten Größe des freien Magyarenreichs huldigten, gehörten doch in ihrer Hauptentwickelung erst der nachrevolutionären Periode der ungarischen Geschichte und Litteratur an, welche mit den Schmerzen und Enttäuschungen des Herbstes von 1849 anhob.

Hundertvierundneunzigstes Kapitel.

Die Wiederbelebung der böhmischen Litteratur.

Zwei Jahrhunderte waren seit der Schlacht am Weißen Berg (1620), welche die staatliche Existenz des Königreichs Böhmen vernichtete, über ein Jahrhundert nach dem Ausklingen der böhmisch-protestantischen Litteratur in den Kreisen der Exulanten verflossen, ohne daß von einem eigentlichen Leben der national-böhmischen (tschechischen) Litteratur im Ernste die Rede hätte sein können. Wenn in diesem langen Zeitraum die mehr und mehr zur Sprache der Bauern und der Bürger verkommener Landstädtchen herabsinkende tschechische Sprache nicht völlig verschwand, wenn sie in Andachtsbüchern, einzelnen Volksschriften und historischen Werken sogar ein litterarisches Dasein fristete, so war die österreichische Regierung reichlich soviel Ursache davon wie die innere Lebenskraft des böhmischen Volks und seiner Sprache. Weil dem unter den Ferdinanden und bis zur Regierung Maria Theresias herrschenden Staatsgedanken selbst nichts an einer vorwiegend deutschen Unterthanenschaft lag, weil den Jesuiten und den Priestern, welche seiner Zeit die Gegenreformation in Böhmen durchgeführt, die Isolierung und geistige Verarmung des böhmisch redenden Volks bequemer erschienen als die Verbindung mit einer großen Kultur, über welche sie keine Macht hatten, war die Germanisierung Böhmens in jenem Zeitraum, wo sie ohne alle Gewalt hätte erfolgen können, unvollständig geblieben. Und als Kaiser Joseph II. am Ende des 18. Jahrhunderts seine gewaltsamen Versuche, ein einheitlich deutsches Österreich zu begründen, auch über Böhmen erstreckte, da war es zu spät. An der Aufklärung der Zeit, an der starken und trotzigen Opposition Belgiens und Ungarns fand auch die herabgedrückte, geistig verarmte tschechische Nationalität einen Rückhalt, und gerade von dem Sprachpatent Kaiser Josephs

an datieren die böhmischen Litterarhistoriker den allmählichen Wiederaufschwung der nationalen Litteratur.

Die Anfänge der neuböhmischen Litteratur erschienen unendlich harmlos und durchaus unbedeutend. Nur „einzelne Anzeichen sprechen dafür, daß schon damals Eifersucht und eine feindselige Gesinnung gegen die Deutschen sich regten. Der rasche Wiederabdruck des Reimchronisten Dalimil aus dem 14. Jahrhundert, sobald die Litteratur zu einigem Leben erwacht war, im Jahr 1786 beweist, daß dieser größte Deutschenhasser im tschechischen Mittelalter noch immer auf Beliebtheit rechnen durfte. Ein bestimmendes Merkmal der litterarischen Bewegung bildete aber der bewußte Gegensatz zum Deutschtum vorläufig noch nicht, viel weniger ging irgend ein Patriot oder Originalböhme darauf aus, auf nationaler Grundlage ein politisches Gebäude, selbst nur als Kartenhaus zu eigner Belustigung, zu errichten. Die gutmütigen Dorfpfarrer, die loyalen Gymnasiallehrer, in deren Händen die Pflege der tschechischen Litteratur vorzugsweise ruhte, begnügten sich mit dem abstrakten Sprachpatriotismus; sie borgten unbefangen auch deutsche Gedanken und waren schon zufrieden, wenn sie dieselben in ein tschechisches Gewand gehüllt hatten; sie streiften oft mehr als billig an den Dilettantismus an, wenn sie sich über das Übersetzungsgebiet hinaus zu originalen Schöpfungen verstiegen. Sie schienen die Unmöglichkeit, mit der großen europäischen Litteratur zu wetteifern, anzuerkennen und demütig nur die Gunst eines bescheidenen Daseins in einer kleinen Ecke der europäischen Geisteswelt zu erbitten." (Springer, „Geschichte Österreichs seit dem Wiener Frieden", Bd. 2, S. 11.)

Der von Springer charakterisierten Periode der tschechischen Litteratur gehörten Schriftsteller an wie Joseph Jungmann (geboren am 16. Juli 1773 zu Hudlitz, gestorben als Universitätsprofessor in Prag am 14. November 1847), dessen „Wörterbuch" und „Litteraturgeschichte" lange Zeit hindurch die unentbehrlichsten Hilfsmittel für die Kenntnis der böhmischen Sprache und Litteratur waren, dessen poetische und prosaische Versuche in der Heimatsprache aber das schlagendste Zeugnis für die Dürftigkeit des Gehalts und die Armut des Ausdrucks sind, die diesen Erstlingen anhafteten, und wie Polak, dessen Dichtungen wenig höher standen. Anders gestalteten sich die Dinge, seit im dritten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts mehrere Poeten in böh-

mischer Sprache mit größerm Talent und vor allem mit größerm Selbstgefühl auftraten. Der erste und lange Zeit bedeutendste unter ihnen war Johann (Jan) Kollár, seiner Geburt nach den stamm- und sprachverwandten Slowaken in Ungarn angehörig, bei denen sich gewisse böhmische Kulturelemente und der böhmische Protestantismus besser behauptet hatten als im Königreich Böhmen selbst. Geboren am 29. Juli 1793 zu Mossocz im Komitat Thúrocz, besuchte Kollár das Gymnasium zu Preßburg, studierte in Jena seit 1817 Theologie und wurde 1819 slowakischer Prediger zu Pest. In dieser Stellung verblieb er bis zum Jahr 1849, wo er als Professor an die Wiener Universität berufen ward. Er starb daselbst am 24. Januar 1852, nachdem er in seinen letzten Lebensjahren sich beinahe ausschließlich der Erforschung slawischer Altertümer gewidmet. Kollárs poetische Bedeutung beruhte auf dem Jugendwerk „Die Tochter des Ruhms“ („Slawy dcera“, Pest 1832), einem schwer zu charakterisierenden Gedicht, welches in endlosen Sonetten die Zusammengehörigkeit aller slawischen Völker, die Zukunft derselben feierte, den treuen Slawen den Himmel verhieß und eine besondere Hölle für alle Verräter an der slawischen Sache und alle, namentlich deutschen, Feinde der Slawen erschuf. Kollárs Phantasie malte in unbestimmten Bildern die slawische Größe, den slawischen Ruhm; er war einer der ersten Verkünder des Panslawismus, ohne daß er mit diesem einen politischen Gedanken verbunden und im russischen Zaren das natürliche Haupt aller Slawen erblickt hätte. Immerhin ertönte bei ihm die tschechische Sprache zum erstenmal wieder klangvoller und einschmeichelnder als seit langer Zeit. Und da Kollárs phantastische Zukunftsträume mit den unbestimmten, aber hochfliegenden Erwartungen der slawischen Völker und vor allen der sich selbst wieder fühlenden Böhmen zusammentrafen, so war er einige Jahrzehnte lang ein hochgepriesener Poet. Auch seine Sammlung „Slowakische Volkslieder“ („Narodnie zpiewanky“, Ofen 1832) fand reichen Beifall, vollends seine Schrift „Über die litterarische Wechselseitigkeit der slawischen Nation“ (Pest 1831) mit ihrer Grundanschauung: „bei den andern Völkern Europas sind der Kopf und das Herz getrennt, der Slawe denkt und fühlt zugleich; die Slawen sollen die Antike und das Mittelalter versöhnen, die beiden bisher getrennten Kulturelemente in ihr nationales Leben aufnehmen und durch

ihre Fortbildung für das Menschengeschlecht eine neue Epoche begründen", ward zum ästhetisch-politischen Kanon für die slawischen Ansprüche und Bestrebungen.

Neben Kollár ward um die Zeit der ersten selbstbewußten Regungen der Tschechen Franz Ladislaw Czelakowsky als Dichter und philologischer Slawist hochgefeiert. Im Mangel eines starken und eignen zur poetischen Aussprache und Darstellung drängenden Lebensgehalts lag es bei all diesen Litteraturen begründet, daß der Poet und der Philolog vielfach in eins zusammenfielen. Czelakowsky war am 7. März 1799 zu Strakonitz geboren, besuchte das Gymnasium zu Budweis, studierte in Prag, wo er dann als Schriftsteller lebte, die Redaktion der tschechischen „Prager Zeitung" übernahm und den Lehrstuhl für tschechische Sprache und Litteratur an der Universität erhielt. Im Jahr 1835 ward er wegen eines Gedichts für die Sache der Polen aus beiden Ämtern entlassen, lebte einige Jahre als Bibliothekar des Fürsten Kinsky, wurde 1841 Professor der slawischen Sprachen an der Universität Breslau, 1849 aber auf den Lehrstuhl für slawische Philologie nach Prag zurückberufen, wo er am 5. August 1852 starb. Die verdienstvollsten Leistungen Czelakowskys lagen in seinen Sammlungen tschechischer und überhaupt slawischer Volkslieder. Auch in seinen eignen Dichtungen gab er zumeist Nachklänge russischer, böhmischer, polnischer, auch litauischer Volkslieder. Die schönsten dieser Nachbildungen sind im „Nachhall russischer Volkslieder"[1] („Oklas pjsnj ruskych", Prag 1833) enthalten. Eine Reihe poetischer Werke Czelakowskys waren einfach Übersetzungen oder Bearbeitungen fremder Dichtungen, wie: „Marinka" (nach Goethes „Geschwistern"), die Erzählung „Die schöne Herrin" („Panna je zerni", Prag 1828; nach Walter Scotts „Lady of the lake") und „Die hundertfältige Rose" („Ruze stolistá", ebendas. 1840), und seine eignen „Gedichte" bekundeten, die „Epigramme eines Botanikers" ausgenommen, nur geringe Originalität. Gleichwohl brachte es die Lage der tschechischen Litteratur mit sich, daß auch eine poetische Leistungskraft und Thätigkeit wie diejenige Czelakowskys in ihr einen wesentlichen Fortschritt darstellte.

Je deutlicher aber die innere Armut der neuböhmischen Litteratur, die äußere Abhängigkeit teils von der verhaßten deutschen

---

[1] Deutsch in Wenzigs „Blüten neuböhmischer Poesie" (Prag 1883).

Bildung, teils von den besser entwickelten slawischen Litteraturen von den tschechischen Patrioten empfunden wurden, mit um so größerm Enthusiasmus begrüßte man 1818 den Fund, den ein junger tschechischer Gelehrter an der sogenannten „Königinhofer Handschrift“ gemacht hatte oder gemacht zu haben vorgab. Wohl wurde bald nach der Veröffentlichung der in der Handschrift enthaltenen altböhmischen Gedichte und namentlich nach ihrer Übersetzung ins Deutsche die Echtheit derselben heftig bestritten und dem Auffinder Wenzeslaw Hanka (geboren am 10. Juni 1791 zu Slovenawes bei Königgrätz, seit 1818 Kustos des Böhmischen Museums, später Dozent und Professor der slawischen Sprachen an der Universität zu Prag, als welcher er am 12. Januar 1861 starb) geradezu schuld gegeben, Gedichte eigner Mache in ähnlicher Weise für alte Poesie erklärt zu haben, wie vor Zeiten Macpherson seine Produkte für die altgälischen Gesänge Ossians ausgegeben hatte. Ein erbitterter litterarischer Streit, dessen Entscheidung noch aussteht, knüpfte sich an den Fund Hankas. Waren die Dichtungen, die hier geboten wurden, in der That das eigne Produkt des Gelehrten, so blieb es erstaunlich, daß derselbe eine so energische Phantasie, ein so entschiedenes Formtalent während seines Lebens nicht wieder an den Tag legte. Die Übersetzung des altrussischen Heldenlieds „Igor“ (Prag 1821) ins Böhmische entsprach zwar der Vorliebe für die Russen, welche die Tschechen zur Schau trugen, konnte aber kaum als eine poetische That erachtet werden, und Hankas Lieder werden von andern der neuböhmischen Litteratur weit übertroffen.

Die von gewichtigster Seite bestrittenen, von den Tschechen nach wie vor als Gedichte des 13. Jahrhunderts erachteten epischen Rhapsodien der Königinhofer Handschrift erzählen alte Kämpfe der Slawen mit den Germanen (im Gedicht „Saboj Slavoj Ludiek“) oder erquicken sogar den slawischen Rassenhaß gegen die Deutschen durch die Schilderung eines Siegs der Mongolen (Tataren) unter Kublai Chan über die Deutschen. Auf alle Fälle gilt, was Springer hervorhebt: „Selbst wenn die Fälschung erwiesen wäre, bliebe ihre Bedeutung für die Entwickelung des tschechischen Parteilebens noch aufrecht. Das Entscheidende für das historische Urteil ist, daß die in der Königinhofer Handschrift und in dem Gedicht ‚Libussas Gericht‘ mitgeteilten Thatsachen in weitern Kreisen geglaubt und in durchaus naiver Art dem nationalen Bewußtsein einverleibt wurden.“

(Springer, „Geschichte Österreichs", Bd. 2, S. 12.) Die Anlehnung an die wahre oder vermeinte altböhmische Heldendichtung gab der neuböhmischen Litteratur einen höhern Schwung und einen gewissen Trotz der Selbständigkeit.

Freilich waren die Anläufe, welche unmittelbar zur Weiterbildung der in den alten epischen Liedern enthaltenen Motive genommen wurden, von Johann Holly z. B. in dem Epos „Swatopluk" (Prag 1833), keineswegs besonders glücklich. Aber die bloße Vorstellung, daß die Böhmen eine große alte Kultur im Gegensatz zur deutschen besessen, wirkte kräftigend, und das Gefühl des Deutschenhasses, das die epischen Rhapsodien durchdrang, ließ sich leicht in die poetischen Versuche der Gegenwart übertragen. Dies Gefühl, dem sich in einzelnen Fällen eine gewisse Hinneigung zu den Theorien und Phrasen des französischen Liberalismus hinzugesellte, eine Hinneigung, die sich unter dem österreichischen Zensurdruck nur versteckt und gelegentlich kundgeben konnte, beherrschte die tschechischen Schriftsteller und Poeten der vierziger Jahre. Der hervorragendste derselben war Karl Havliczek (Havel Borowsky). Geboren am 31. Oktober 1821 zu Borov bei Deutschbrod in Böhmen, besuchte er das Gymnasium zu Deutschbrod, trat für kurze Zeit in das Prager erzbischöfliche Seminar, beschloß, sich, da er keinen Beruf zum Priester fühlte, ganz der Litteratur zu widmen, ging 1842, nachdem er vorher Böhmen, Mähren, die Slowakei und Galizien durchreist, als Erzieher nach Rußland, kam 1845 nach Prag zurück, wo er die Redaktion der tschechischen „Prager Zeitung" und des belletristischen Beiblatts „Die böhmische Biene" („Ceska Vöcla") übernahm und es meisterhaft verstand, der Zensur und allen andern Hindernissen zum Trotz dem jungen böhmischen Liberalismus und Deutschenhaß zu dienen. Als verständiger, volkstümlicher Humorist, als scharfer Epigrammatiker legte er dabei in kleinen Lebensbildern und Gedichten auch ein eigentümliches poetisches Talent an den Tag, welches bei seiner wesentlich journalistischen Thätigkeit zu einer vollen Entfaltung freilich nicht gelangen konnte. Im Jahr 1848 begründete er die große tschechische Zeitung „Narodny Noviny" und das Witzblatt „Der Kobold" („Sotek"), in denen er sich als grimmiger Hasser der Deutschen bethätigte. Die politische Opposition, welche er dem nach 1849 über Österreich verhängten Regierungssystem leistete, führte zuerst zu seiner Ausweisung aus Prag, demnächst aber

zu seiner Internierung in Brixen in Tirol. Im Jahr 1855 erhielt er die Erlaubnis, nach Böhmen zurückzukommen, ließ sich zuerst in Deutschbrod nieder, ging aber dann nach Prag, wo er am 29. Juli 1856 starb. Seine von Bitterkeit und politischem Groll überströmenden Epigramme, seine Spottlieder gegen alle deutschen und deutschfreundlichen Persönlichkeiten, welche zum Teil zu tschechischen Volksliedern geworden waren und wie solche gesungen wurden, seine prosaischen Aufsätze humoristischer Natur wurden gesammelt.

Die ingrimmigen Verwünschungen gegen die deutsche Kultur, welche das Lebensöl der tschechischen Tendenzpoesie waren, und die eifrige Propaganda für den Panslawismus konnten die Abhängigkeit der neuböhmischen Poesie von der deutschen nicht lösen. Dies bewährte sich auf beinahe jedem Gebiet, wo tschechische Poeten einen größern Anlauf nahmen. Die Dramatiker und Novellisten, selbst wo sie sich die in der epischen und lyrischen Dichtung beliebt gewordenen, für national erachteten Farben aneigneten, sehen sich doch auf die Nachahmung ausländischer und in erster Linie deutscher Werke angewiesen. Dies tritt z. B. deutlich in der ganzen Thätigkeit des vielgepriesenen Dramatikers Johann Georg Kolár hervor. Derselbe war am 9. Februar 1813 zu Prag geboren, hatte die Rechte studiert und sich, beinahe schon dreißig Jahre alt, der Bühne zugewendet. Als Schauspieler des Prager böhmischen Theaters und als Gatte der vielgefeierten tschechischen Schauspielerin Anna Manatinska begann er zuerst mit Übertragungen klassischer deutscher und englischer Werke hervorzutreten, übersetzte Goethes „Egmont“ und „Faust“, Schillers „Wallenstein“, Shakespeares „Macbeth“ und „Kaufmann von Venedig“. Dann versuchte er sich mit selbständigen Produktionen, unter denen die Schauspiele: „Monika“ und „Magelone“ und vor allem die große tendenziöse Tragödie „Ziskas Tod“ („Zizkova smrt“, Prag 1850) durch Bühnenerfolge und den begeisterten Beifall der tschechischen Kritik ausgezeichnet wurden. Auch mit lyrischen Dichtungen und einem Roman: „Glanz und Flitter“ („Blesky a plesky“), trat Kolár hervor. Daneben lieferte er Übersetzungen der gangbarsten theatralischen Tagesware, produzierte auch selbst dergleichen; überall jedoch blieb die Anlehnung an die deutschen Vorbilder erkenntlich.

Als Dramatiker und Romandichter gleich gerühmt ward

Joseph Tyl, geboren 1808, gestorben 1853 zu Prag, dessen historische und Volksdramen: „Czestmir", „Johann Huß", „Frau Marianka", „Der Bankrotteur" und andre sich längere Zeit auf dem Repertoire erhielten. Als seine bedeutendste Leistung indes galt der Roman „Posledny Czech" (Prag 1844), welcher unter den zahlreichen Erzählungsversuchen in tschechischer Sprache am ehesten auf selbständiges Leben und eine gewisse künstlerische, nicht Vollendung, aber Rundung Anspruch machen konnte.

Der Humorist unter den tschechischen Poeten dieser Zeit war Franz Jaromir Rubes (pseudonym Cizkowsky), geboren am 9. Januar 1814 zu Cizkow. Auf dem Gymnasium zu Deutsch-Brod und der Prager Universität vorgebildet, trat er zuerst in das Prager Priesterseminar ein, verspürte aber keine Neigung zum geistlichen Beruf, begann deshalb 1842 das Studium der Rechte, ward nach bestandener juristischer Prüfung Accessist und Aktuar beim Prager Oberlandesgericht, 1847 Syndikus in Racerad, später Adjunkt bei den Kreisgerichten in Kuttenberg und Skutsch. An letzterm Ort starb er am 10. August 1853. Seine „Gesammelten Schriften" („Spisy", Prag 1860) wurden mit einer wahren Begeisterung aufgenommen und eine Reihe seiner Gedichte als Deklamationsstücke in zahllosen geselligen Vereinigungen vorgetragen. Die harmlosen Späße, welche in Altwien als Humor gegolten hatten, traten hier im tschechischen Gewand neu auf, Saphir und Castelli waren die Vorbilder des tschechischen Poeten. Ein wenig höher standen die lyrischen Gedichte von Rubes, unter denen einige einfach innige gleichfalls volkstümlich wurden. Die humoristisch-novellistischen Versuche: „Der Herr Amanuensis auf dem Lande" („Pan amanuensis na venku aneb", Prag 1842), „Die Harfenmädchen" („Harfenice", ebendas. 1845), die „Erzählungen, Bilder aus dem Leben und Volksgeschichten" („Povidky, obrazy ze zivota etc.", ebendas. 1847) konnten nur in einer verhältnismäßig noch so armen Litteratur wie die tschechische zu Ansehen und bleibender Geltung gelangen.

In ihrer Masse blieb die tschechische Novellistik in dieser Periode um so mehr Unterhaltungslitteratur der plattesten Art, als sie sich vorzugsweise an ein ländlich-kleinstädtisches Publikum wenden mußte. Selbst bei den Übersetzungen wurden die mittelmäßigsten Produkte der gleichzeitigen deutschen Litteratur

bevorzugt; eines besondern Ansehens erfreuten sich die Romane des Deutsch-Böhmen Karl Herloßsohn. Wo eigne Anläufe versucht wurden, mußten der feindselige Geist, der das tschechische Gemeingefühl durchdrang, die Anklage auf Unterdrückung und Mißachtung durch die Deutschen das scharfe Gewürz zu der dürftigen Erfindung und äußerlichen Charakteristik abgeben; zu der denkwürdigen Ungelenkheit, mit der sich die meisten tschechischen Schriftsteller dieser Periode in dem heimischen Idiom bewegten, gesellte sich die unklare Vorstellung von einer Annäherung an die übrigen slawischen Stämme, die ein litterarisches Resultat nicht hatte und nicht haben konnte. Sie führte die Böhmen zu einem Zaren- und Russenkultus der wunderlichsten Art, der mit dem politischen Freisinn, den tschechische Patrioten sonst zur Schau trugen, bis zum Komischen kontrastierte. Auch hier brachte die Revolution des Jahrs 1848 mit ihren Katastrophen eigentümliche Wandlungen hervor, welche in der nächsten Periode der tschechischen wie jeder andern Litteratur von entscheidendem Einfluß wurden.

Inhaltsverzeichnis.

Sechster Band: Liberalismus und Demokratismus.

Elftes Buch: Liberalismus und Demokratismus.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Geschichte der neuern Litteratur.

Siebenter Band.

Holzfreies Papier.

Geschichte

der neuern Litteratur.

Von

Adolf Stern.

Siebenter Band.

Realismus und Pessimismus.

Leipzig.

Bibliographisches Institut.

1885.

Vorwort zum siebenten Band.

Nur widerstrebend und mit dem Gefühl einer unabweisbaren Pflichterfüllung habe ich mich zur Fortführung meiner „Geschichte der neuern Litteratur" bis auf die unmittelbare Gegenwart entschlossen. Zu den in der Aufgabe selbst liegenden Schwierigkeiten, die wahrlich groß genug sind, gesellen sich alle diejenigen, welche aus den gegenwärtigen Zuständen namentlich unsrer deutschen Litteratur erwachsen. Der Gegensatz zwischen den Bedingungen einer historischen Darstellung, die ohne Auswahl, ohne Unterscheidungen, ohne bestimmte Maßstäbe gar nicht gedacht werden kann, und zwischen der alles preisenden Kritiklosigkeit, welche das Gesetz des Tages scheint, war schon bedenklich genug. Die Unmöglichkeit, bei der Übermasse der modernen litterarischen Produktion allen Richtungen und Erscheinungen gerecht zu werden (sofern man nicht in urteilslose Aufzählung verfallen will), die Notwendigkeit, den ohnehin weit gezogenen Kreis des Darzustellenden noch weiter zu spannen, die Schwierigkeit, welche aus der Thatsache hervorging, daß von einer ganzen Reihe bedeutender oder für bedeutend geltender Werke der kleinern europäischen Litteraturen weder deutsche noch französische, weder englische noch italienische Übertragungen existieren, der Darsteller der Gesamtentwickelung also in peinlicher Weise von der Auffassung und vom Urteil andrer abhängig wird, dazu die gewisse Überzeugung, daß große Gruppen litterarischer Leistungen der jüngsten Jahrzehnte, welche für die Gegenwart noch wichtig sind, in nicht allzu langer Frist aus dem Gesichtskreis des Geschichtschreibers und ästhetischen Beurteilers wieder verschwinden werden — durften sämtlich als Hindernisse einer Fortführung meiner Arbeit angesehen werden.

Wenn ich mich trotz alledem entschieden habe, den schwierigen Versuch einer übersichtlichen Darstellung nicht nur der Jahre zwischen 1830 und 1850, welche mit ihren Gestalten und Bestrebungen bereits Vergangenheit geworden sind, sondern auch der neuesten Litteraturentwickelung seit 1850 und bis auf die unmittelbare Gegenwart zu wagen, so ist dabei vor allem die Erwägung maßgebend geworden, daß gerade jenes gebildete Publikum, an welches meine „Geschichte der neuern Litteratur" sich wendet, ein gutes und volles Recht darauf hat, diese Geschichte in Bezug zu den Erscheinungen gesetzt zu sehen, welche seine Teilnahme unmittelbar und täglich fordern. Die lebendigste Einführung in die Litteratur vergangener Tage macht das Urteil über die Schöpfungen der eignen Zeit nicht entbehrlich, und je verworrener sich die Erscheinungen des Augenblicks darstellen, um so nötiger ist der Versuch, sie in ihrem Verhältnis zu einander, zum Leben selbst und zu andern Perioden der Litteratur aufzufassen. Wohl weiß ich, daß auch die redlichste Anstrengung (an der ich es nicht habe fehlen lassen) den ins Ungeheure angeschwollenen Stoff nicht völlig gleichmäßig zu bewältigen vermag; wohl ist es unvermeidlich, daß neben den Lücken und Unzulänglichkeiten der Thatsachen auch zahlreiche meiner Anschauungen und Urteile Widerspruch finden werden. Zuletzt sind alle ästhetischen Meinungsäußerungen, soweit sie nicht die Autorität der Verjährung erlangt haben, subjektive, und zur Schule jener Kritiker, die den Gedanken, da oder dort irren zu können, mit souveränem Hohn behandeln, darf ich mich nicht zählen. Ich kann mich allein darauf berufen, daß ich treu geschildert habe, wie ich sah und zu sehen vermochte, daß jedes meiner Urteile Ausdruck von Überzeugungen ist, die ich durch eingehende Teilnahme an den Bestrebungen und Leistungen der neuesten Litteratur gewonnen habe. Daß eine Darstellung wie die im sechsten und siebenten Band versuchte diese Teilnahme und eine langjährige selbständige Vertiefung in die neuere poetische Litteratur voraussetzt, daß ich in diesen Teilen meines Werks nicht nur auf eignen Füßen zu stehen, sondern mir den Boden zum Stehen großenteils erst zu bereiten hatte, das hoffe ich selbst von denen anerkannt zu sehen, welche meiner Überzeugung von

den Aufgaben der Dichtung in der Gegenwart und damit einem großen Teil meiner Urteile ihren Beifall nicht schenken können.

Inwieweit meine Auffassung der Bewegung und Entwickelung auch in den Litteraturen zutreffend ist, von deren Werken ich nur einen Teil in Übersetzungen kennen zu lernen vermochte, während ich für zahlreiche andre vielfach auf Berichte oder Besprechungen mit der betreffenden Sprache und Litteratur vertrauten Schriftstellern angewiesen blieb, muß ich berufener Kritik anheimgeben. Die eingehende Charakteristik der Erscheinungen in den großen Hauptlitteraturen, welche den größten Raum des sechsten wie des siebenten Bandes einnimmt, stützt sich auf längere und ausgedehnte Vorarbeiten. Sie mag manchem im Verhältnis zur Darstellung in den frühern Bänden zu breit erscheinen, doch war es eben unmöglich, sie knapper zu halten, wenn die Meinung des Verfassers über Gestalten und Gruppen der jüngsten Vergangenheit einigermaßen motiviert werden sollte.

Während ich mit der Ausarbeitung des sechsten und siebenten Teils dieses Buches beschäftigt war, sind die ersten Bände desselben ans Licht getreten und haben sich einer über alles Erwarten günstigen Aufnahme nicht nur bei dem Publikum, sondern auch bei der Kritik erfreut. Die Berechtigung des Grundgedankens der „Geschichte der neuern Litteratur" ist allseitig zugestanden und meine Ausführung desselben als eine dem Ernste der Sache angemessene charakterisiert worden. Eingehende Beurteilungen, wie diejenigen von Dr. Franz Muncker („Allgemeine Zeitung"), Otto Banck („Dresdener Journal"), Otto von Leixner („Romanzeitung"), Professor W. Scheffler („Herrigs Archiv für neuere Sprachen"), bekundeten die für mich erfreulichste Teilnahme und ein freies Verständnis für den Zweck und die mögliche Wirkung des Buches. Ich habe lediglich zu wünschen, daß auch Fortsetzung und Schluß meines Werks einer gleichen fördernden Billigung begegnen möchten. Wohl weiß ich, daß Montaignes Wort: jede erste Auflage sei nur ein Versuch, gerade auf die „Geschichte der neuern Litteratur" volle Anwendung leidet; allein ich hoffe, daß selbst dieser Versuch eine empfindliche Lücke der in gutem Sinn populär-wissenschaftlichen Litteratur mit Ehren ausfüllen und innern

Anteil und wirklichen Genuß in weiten Kreisen erwecken soll. Über die Ausdehnung eines solchen Versuchs werden immer verschiedene Meinungen laut werden. Ich zweifle nicht, daß einem Teil der Leser Kürzungen, einem andern Vergrößerungen erwünscht wären. Mir schien der Umfang, in welchem meine Darstellung vorliegt, der richtige, wenn ich auch gern einräume, daß vielen Einzelheiten hier ein Mehr, dort ein Minder ersprießlich gewesen sein würde. Wer einen Begriff davon hat, was es heißt, eine Stoffmasse wie die hier in Frage kommende zu gliedern und geistig zu beleben, wird über die unvermeidlichen Mängel billig urteilen.

Ich kann die langjährige Arbeit an meiner „Geschichte der neuern Litteratur" nicht abschließen, ohne allen denen, welche mir dabei in irgend einer Weise hilfreich gewesen sind, den wärmsten Dank auszusprechen. In erster Linie gebührt dieser Dank der Verwaltung der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden, welche mir mit höchster Liberalität und unermüdlicher Bereitwilligkeit jahraus jahrein die Hunderte von Werken, deren ich bedurfte, zur Verfügung gestellt, mancherlei Anschaffungen in Erfüllung meiner Wünsche bewirkt hat, und ohne deren Zuvorkommenheit ich überhaupt nicht im stande gewesen wäre, das Werk in dem Jahrzehnt auszuführen, welches seit dem Beginn meiner Arbeit verstrichen ist.

Das Vorwort vom August 1882 zu den damals veröffentlichten fünf Teilen der „Geschichte der neuern Litteratur" schloß ich mit dem Wunsch, daß die Aufnahme meiner Darstellung und vor allem die Wirkung derselben der warmen Hingebung entsprechen möge, welche ich ihr gewidmet. Heute darf ich wohl diesen Wunsch mit etwas größerer Zuversicht auf seine Erfüllung wiederholen.

Dresden, im Juni 1885.

Adolf Stern.

Zwölftes Buch.

Realismus und Pessimismus.

Hundertfünfundneunzigstes Kapitel.

Die neueste Litteratur.

Mit und seit der Revolution des Jahrs 1848 erscheinen die europäischen Litteraturen enger als je zuvor in einen unlösbaren Zusammenhang gebracht. Nicht mehr die Wechselwirkung der geistigen Bestrebungen und Anschauungen, die unmittelbare Geltung und die aus ihr erwachsende Nachahmung hervorragender Schriftsteller allein führten zu einer entschiedenen Gleichartigkeit der Entwickelung in fast allen litterarischen Bestrebungen. Die eigentümliche Nivellierung und Ausgleichung, welche im gesamten Kulturleben Europas eintrat, die Gemeinsamkeit politischer Bewegungen und Kämpfe, Revolutionen, Reaktionen und Kriege, die den ganzen europäischen Kontinent in Mitleidenschaft zogen, der ungeheure Aufschwung der Technik, der Industrie, des Handels und damit eine nie zuvor erhörte Vermehrung des materiellen Besitzes und materieller Genußmittel in den Hauptkulturländern, die gesteigerte Leichtigkeit des Verkehrs, des materiellen Austausches: sie alle gaben der uralten geistigen Verbindung der Völker in den Litteraturen ein völlig neues Gepräge, verwischten die Unterschiede oft bis zur Unkenntlichkeit und schufen eine neue Basis des geistigen und litterarischen Lebens. Der demokratische Zug der Zeit verleugnete sich in der Gesamterscheinung der neuesten Litteratur keineswegs, der Einfluß der Massen auf die Ideale und Stimmungen wie auf die darstellende Form der schöpferischen Talente wuchs, die Litteratur, früher oft abhängig von der Willkür einzelner Mäcene und den Vorurteilen bevorrechteter Gesellschaftsklassen, wurde jetzt mehr und mehr der Empfindung und dem Bedürfnis des großen Publikums, dessen Zahl mit jedem Jahrzehnt stieg, unterthan. Wohl rangen und ringen die wahrhaften Begabungen, deren Lebensatem die individuelle Freiheit ist, gegen ein

Verhältnis, das zu Sklaverei zu werden und mit der tiefsten Erniedrigung der Litteratur zu enden droht; aber der allgemeine Zug der Zeit war und ist ihrem Widerstand nicht günstig. Gefördert wurde diese bedenkliche Abhängigkeit vor allem durch die Erfolge des litterarischen Industrialismus, welcher, wie alle industriellen Bestrebungen dieser Periode, sich ins Ungeheure ausbreitete. Die Möglichkeit, große Gewinne auch durch litterarischen Erwerb zu erzielen, ergriff wie ein Fieber selbst wahrhafte Talente und gab der neuesten Litteraturentwickelung vielfach das Gepräge unreifer, unkünstlerischer Hast. Der Industrialismus hatte und hat daher seinen wohlgemessenen Anteil an den tausend bedenklichen und herzpressenden geistigen Erscheinungen des letzten Menschenalters, aber oberflächlich und unzulänglich ist es, die letzte Litteraturperiode schlechthin als die Periode des Industrialismus charakterisieren und lediglich aus der Neigung zur Massenproduktion alle Widersprüche innerhalb des modernen Litteraturlebens erklären zu wollen.

Die Litteratur, die so lange ausschließlich oder doch vorherrschend im Mittelpunkt der allgemeinen Interessen gestanden hatte, ward von andern Interessen vielfach zurückgedrängt und überboten; aber sie behauptete auch in dem Zeitraum, von welchem hier die Rede ist, und bis zur unmittelbaren Gegenwart noch einen großen Teil ihrer Bedeutung. Freilich nur in vereinzelten Fällen in der herrschenden Weise früherer Tage, meist in dienender Rolle, unterwürfig den Forderungen, ja den willkürlichen Launen ihres Publikums. Bis auf die Bevorzugung oder Zurückdrängung der einzelnen poetischen Formen erstreckte sich der Einfluß des Zeitgeistes, der, selbst den stärksten Wandlungen unterworfen, unablässige Wandlungen der Litteratur begehrte. Ohne den unüberwindlichen Widerstand der bevorzugten Talente und die wuchtige Nachwirkung der großen Litteraturtraditionen würde die Mitwirkung der Massen an der Poesie der Gegenwart eine noch weit eingreifendere und weit bedenklichere geworden sein, als sie sich darstellt.

Die gewaltigen politischen Umwälzungen, welche von den ersten fünfziger Jahren an bis auf den heutigen Tag die Karte Europas und die Zustände beinahe aller einzelnen Staaten umgestalteten, spiegeln sich zum Teil unmittelbar in den Werken der poetischen Litteratur, zum Teil machten sie sich in der geistigen Grundstimmung geltend, welche aus den entscheidenden

historischen Ereignissen der neuesten Zeit hervorwuchsen und die Völker durchdrangen. Die Reaktionen seit 1849 und 1850, die Aufrichtung des zweiten französischen Kaiserreichs, die Befreiung Italiens, die Aufhebung der Leibeigenschaft in Rußland, die Ereignisse des Jahrs 1866 in Deutschland, das große vatikanische Konzil mit seinen Folgen, der deutsch-französische Krieg von 1870, die Wiedererstehung des Deutschen Reichs und die dritte französische Republik, die Umwälzungen im österreichischen Kaiserstaat, die Kriege auf der Balkanhalbinsel, das Heranwachsen einer ungeheuern sozialistischen Propaganda, welche den Bestand der ganzen politischen Ordnung der Neuzeit schwer bedroht und die friedliche Lösung aller großen Kulturaufgaben des Jahrhunderts in Frage stellt: sie alle zeichneten tiefe Spuren auch in die poetische Litteratur der jüngsten Jahrzehnte. Tiefere aber brachte die geistige und gesellschaftliche Atmosphäre hervor, welche durch alle diese Kämpfe und Wechsel erzeugt ward. Geschichtschreiber künftiger Zeiten mögen dereinst unter den tausendfältigen Schwierigkeiten, die ihnen die Geschichte des 19. Jahrhunderts entgegensetzen wird, die Schwierigkeit als die größte erachten, das Verhältnis der großen Kriege, Revolutionen und politischen Kämpfe dieses Zeitraums zu der materiellen Entwickelung und den mit dieser Entwickelung zusammenhängenden Anschauungen der europäischen Gesellschaft zu erkennen und darzustellen. Was hier Ursache, was Wirkung, was Same, was Frucht sei, was aus dem Schoß der Gesellschaft heraus als Zwang auf die politischen Gewalten und die handelnden Männer der Zeit gewirkt, was umgekehrt durch die politischen Umwälzungen in Lebensverhältnissen, Sitten und Meinungen umgestaltet worden, läßt sich schwerlich in großen Zügen und vielleicht kaum in der sorgfältigsten, scharf prüfenden und scheidenden Einzeldarstellung klar machen. Dem Freunde der modernen Litteratur ist nur zu gewiß, daß die Wechselwirkungen mächtiger Ereignisse und einer völligen Umbildung aller Lebenszustände die weitaus größte Zahl der modernen Schriftwerke in gutem und schlimmem Sinn, öfter leider im letztern, mächtig beeinflußt haben. Die moderne Dichtung, soweit sie mehr ist als Nachahmung älterer Muster, als Nach- und Ausklang verwichener Zeiten, soweit sie aus neuem Leben neue Aufgaben ergriffen hat, erfuhr und erfährt alle Unbill einer Zeit der Gärung und Unsicherheit, einer Periode, in der die Freude

am Dasein in weiten Kreisen verloren ist, in welcher die ungeheuersten Gegensätze des Glaubens, Fühlens, Meinens im Kampf auf Leben und Tod liegen und dennoch ein allgemeiner, beinahe dämonischer Drang des Genießens und äußern Geltens die Menschheit ergriffen hat. Auch wer in den Wirren und Kämpfen dieser Tage am hoffnungsreichsten steht, vermag schwerlich allen poetischen Erscheinungen, die von und in ihnen gezeitigt worden sind, zuzujauchzen; auch wer die besten Talente der Gegenwart hochhält, ist nicht sicher, wie viel oder wie wenig von den bunten Darbietungen einer litterarischen Produktion, die schon längst zur Überproduktion geworden ist, die kurze diesem Jahrhundert noch gegönnte Spanne überdauern wird.

Und doch bleibt gewiß, daß unter dem Druck eines durch und durch unkünstlerischen, weil in sich nicht geklärten, in sich nicht freudigen und zuversichtlichen Lebens der künstlerische Sinn auch in der Litteratur sowenig völlig erstorben ist wie die Phantasie und die poetische Empfindung. Doch ist sicher, daß neben Werken, welche die Nachwelt lediglich als Zeugnisse des Ringens und der Irrungen unsrer Tage anschauen muß, Schöpfungen erstanden sind, die auch eine glücklichere, friedenvollere und in ihrer Bildung wieder fest gewordene künftige Zeit nicht missen mögen wird. Denn neben allen zerstörenden und zersetzenden Mächten der Zeit sind Empfindungen und Überzeugungen lebendig, die an innerer Freiheit und Schönheit den Empfindungen von Zeitaltern nichts nachgeben, welche äußerlich idealistischer erscheinen als das unsre. Soweit von einem allgemeinen Gepräge, einer allgemeinen Richtung der Dichtung jüngster Tage die Rede sein kann, würde die neueste Periode in der Litteraturentwickelung als die des Realismus bezeichnet werden müssen. Der Drang, das Leben in seiner vollen Unmittelbarkeit und im Reichtum seiner Einzelerscheinungen zu erfassen, ward zum herrschenden Prinzip in der Dichtung; in diesem Prinzip lag nicht nur eine heilsame Reaktion gegen den hohlen Idealismus der politischen Phrase und des geistreichen Einfalls, welche jahrzehntelang die Litteratur beherrscht hatten, lag nicht nur eine Rückkehr zur energischen und festen Gestaltung, sondern auch ein heilsames Gegengewicht gegen das ungeheure Nivellement der Tagesbewegung und jener Durchschnittsbildung, die alle Unterschiede verwischt. Da zudem die echte poetische Realität ohne ideale Belebung, ohne den Hauch und Zug eines Ideals nicht gedacht werden kann, so knüpften

sich an den ersten frischen Aufschwung realistischer Poesie in allen Litteraturen mit Recht gute Hoffnungen. Nicht alle diese Hoffnungen konnten in Erfüllung gehen. Der echte Realismus setzt Freude und Behagen an der Fülle der Erscheinungen und am Leben selbst voraus. Weil diese in den Widersprüchen und unter dem ungeheuern Druck des modernen Daseins nur spärlich gediehen, so schlug der Realismus vielfach zu einem Naturalismus um, welcher, kunstfeindlich und alles Schönheitsverlangens bar, außerpoetischen Zwecken dient und sich in der Widerspiegelung jeder zufälligen Häßlichkeit und jeder vereinzelten Entartung dieser Tage gefällt. Die Lebensmüdigkeit, die Bitterkeit über enttäuschte Hoffnungen und versagte Genüsse, die trübe Reflexion über das Los der Menschheit und aller Einzelnen in ihr, die sich zu einer Philosophie und Weltanschauung des Pessimismus verdichteten, verbündeten sich nur allzu oft mit der scharf realistischen oder naturalistischen Darstellung. Sie durchhauchten auch Werke eines edlern Gepräges und untergruben gleichmäßig die gesunde Empfindung der Schaffenden wie der Genießenden. In alledem mischten sich Notwendigkeit und Willkür, poetischer Drang und modische Nachahmung, Wahrheit und eitles Spiel in so tausendfältiger Weise, daß es zu den schwierigsten Aufgaben der Kritik zu gehören begann, diese Elemente noch zu scheiden. Nicht ausschließlich von der Philosophie, die in den Werken des geistvollen Denkers Arthur Schopenhauer (1788—1860) eine entschiedene Wendung zum Pessimismus nahm, ward der geistige Gehalt einer unübersehbar großen Zahl von litterarischen Werken bestimmt. Existierte doch Schopenhauers Hauptwerk: „Die Welt als Wille und Vorstellung“, seit 1819 und war in die Zeit der Blüte und der unbestrittenen Geltung der Hegelschen Philosophie gefallen. Vielmehr kam die wachsende Verekelung am Leben, die Ermüdung an dem fortwährenden jähen Wechsel der politischen und der materiellen Verhältnisse, die religiöse Skepsis der endlichen Anerkennung der Schopenhauerschen Philosophie seit den ersten fünfziger Jahren auf mehr als halbem Weg entgegen; pessimistische Elemente waren in der poetischen Litteratur stark, ehe Schopenhauers Lehre größere Kreise durchdrang. Daß sie den Zug zum Pessimismus verstärken half, braucht nicht besonders betont zu werden. Nicht überall stammt dieser Zug, obschon er keine lebensvolle, fortwirkende Kunst erzeugen kann, aus den schlimmen und unerfreu-

lichen Lebenselementen unsrer Tage. Die Verzweiflung an der echten Güte und tiefern Zuverlässigkeit der menschlichen Natur, der Zorn über die Flachheit und Heuchelei der Gesellschaft, über die Thorheit und innere Niedrigkeit der Einzelnen waren und sind oft nur Symptome eines leidenschaftlichen Verlangens nach dem Bessern und Höhern, der Sehnsucht nach Lebensmächten, welche Erfrischung des Daseins und Erneuerung der Kunst bringen sollen.

Auch die religiös-kirchliche Bewegung, der ungeheure, heißer als je entbrannte Streit um eine völlige Überwindung, eine völlige Umgestaltung oder um eine völlige Wiederherstellung des Glaubens und der kirchlichen Formen so vieler Jahrhunderte, welche die ganze moderne Welt erfüllen, spiegeln sich natürlich tausendfach in der Dichtung. Je herrschender und ausschließlicher die Form des Romans und der Erzählung in jeder Litteratur in den Vordergrund rückte, um so leichter schien es, den gewaltigen Kampf auch auf poetischem Boden auszufechten. Wo nicht, wie in England und vielleicht in Spanien, die stillschweigende Unterordnung unter die kirchliche Tradition Vorbedingung zu jeder öffentlichen Wirksamkeit und Wirkung war, traten die poetischen Talente für den „alten“ oder „neuen“ Glauben in den Streit, und nie zuvor haben in einer Periode so schroffe Gegensätze und so mannigfaltige Übergänge der Weltanschauung in der Litteratur des gleichen Zeitalters Raum und Ausdruck gefunden als in der Gegenwart. Vom äußersten Materialismus bis zum unbedingten Ultramontanismus, von der wildesten Feindseligkeit gegen jeden Glauben und jede religiöse Empfindung bis zur leidenschaftlich beredten Lobpreisung des Syllabus, der päpstlichen Unfehlbarkeit, der Inquisition und aller Glaubensverfolgungen zweier Jahrtausende, ist der Nachhall der neuesten Kämpfe in der Litteratur zu vernehmen. Und doch überkommt uns beim Gesamtüberblick der poetischen Niederschläge dieser Kämpfe das unheimliche Gefühl, daß nur wenige von ihnen wahrhaft aus den Tiefen religiösen Lebens, religiösen Sehnens und Bedürfens entstanden sind. Bis zum Peinlichen verworren und wunderlich mischen sich die Antriebe echter Überzeugung und weltbesiegender Gesinnung mit den Antrieben des Parteizwangs, der Erfolgsucht, des Hungers nach materiellem Gewinn. Wie in den Tagen der politischen Poesie und der politisch durchhauchten Litteratur, trat auch in der den religiösen

Streitfragen dienenden Dichtung vielfach ein Programm an die Stelle der eignen Empfindung.

Eine starke und meist nicht glückliche Einwirkung ging von der exakten Wissenschaft auf die Litteratur aus. Die unermüdliche, beständig wachsende wissenschaftliche Arbeit auf allen wissenschaftlichen Gebieten, eine Spezialforschung, welche Tausende von dunkeln Punkten erhellte und den Anlauf zur Lösung von tausend Einzelfragen nahm, konnte nur in seltenen Fällen der Dichtung zu gute kommen. Die Resultate der Naturwissenschaft halfen für kleine Seelen und halbe Talente die Welt entgöttern; die Fülle der historischen und philologischen Forschung belud die Dichtung mit einem ungeheuern Ballast von Kenntnissen, welche nur die stärkste und reifste Gestaltungskraft in Leben umzuwandeln vermocht hätte; die großen Entdeckungen in andern Weltteilen lockten die Darsteller auf unbekannte Gebiete und lehrten den Reiz des Fremdartigen und äußerlich Neuen dem edlern Reiz der poetischen Vertiefung, der innerlich neuen Erfassung des nächstliegenden Lebens vorziehen; die Sozialwissenschaften, welche eherne Gesetze im Kulturdasein nachwiesen, verleiteten zahlreiche Schriftsteller, die Freude am individuellen Leben, am einzelnen Menschenschicksal als untergeordnet zu betrachten. Elemente wissenschaftlicher Methodik und wissenschaftlicher Forschung drängten sich immer stärker in die Kunst herein, wirkten auflösend und hemmend auf Phantasie, Anschauungs- und Gestaltungskraft, setzten an die Stelle lebendiger Menschendarstellung psychologische Zerfaserung und abstrakte Vergleichung, an die Stelle der Mitempfindung die kalte Beobachtung, an die der Dichtung eine Physiologie der Gesellschaft, bei der kaum noch die Form poetisch ist. Willkürlich ward vor allen andern Aufgaben der Litteratur die Aufgabe gestellt, die Kausalität der sozialen Erscheinungen nachzuweisen. Nicht der Wissenschaft darf die Schuld an diesen Erscheinungen beigemessen werden, sondern dem Mangel der lebendigen, alles überwältigenden Poesie in den litterarischen Talenten, der Abwesenheit jedes künstlerischen Bedürfens, jedes künstlerischen Sinnes in großen, maßgebenden Kreisen des Publikums.

In noch weit bedenklicherer Weise hat sich das Verhältnis zwischen Dichtung und Bühne gestaltet und in einigen Litteraturen geradezu dahin geführt, daß die lebendige und wahrhaft schöpferische Litteratur die dramatische Form so gut wie auf-

gegeben hat. Die allgemeinen Zeitverhältnisse mit ihrer starken Macht über die litterarische Produktion drängten überall die erzählende Litteratur und namentlich den Roman in den Vordergrund. Der Roman beanspruchte, die Hauptform und bald die einzige Form zu sein, in welcher sich das wahre Leben des neunzehnten Jahrhunderts poetisch wiedergeben lasse. Die dramatische Dichtung, hier durch die konventionelle Bühnenpraxis, die oft mit der Theaterzensur verbündet erscheint, im Grund aber schlimmer als die strengste Zensur ist, an der Darstellung der Wirklichkeit gehindert, dort durch die Forderungen der vom Publikum abhängigen Theater in die schlechteste Phantastik hineingetrieben, verlor täglich mehr von ihrer Bedeutung, obschon namentlich in der deutschen, französischen und in den nordischen Litteraturen sich noch einige der hervorragendsten Talente ausschließlich oder vorwiegend in dramatischer Form aussprachen. Mit immer größerer Sicherheit ward vom Theater her an die Litteratur die Anforderung gestellt, theatralische Brauchbarkeit statt des dramatischen Gehalts zu erstreben und nötigenfalls alle dramatischen Elemente zu verflüchtigen, um nur der zufälligen Lage der Bühne zu entsprechen. In einer Periode, welche der Wirklichkeit in der Poesie fast maßlos huldigte, ward die dramatische Dichtung zur Unwirklichkeit verdammt und so die Kluft, welche sich schon seit Jahrzehnten zwischen Bühne und Litteratur aufgethan, beträchtlich vertieft und erweitert. In England ward, und mit besserm Recht als im sechzehnten Jahrhundert, die alte Auffassung wieder herrschend, daß Schauspiele überhaupt nicht zur Litteratur zu rechnen seien; in Deutschland und Frankreich ringt die richtige Empfindung der Talente, daß mit der unwiderruflichen Scheidung zwischen Bühne und Poesie das künstlerische Gesamtleben und die Zukunft der Litteratur schwer geschädigt werden, noch mit großer Energie gegen einen Ausgang, der doch nach Lage der Dinge beinahe so notwendig-unvermeidlich erscheint wie ein tragisches Schicksal.

Die Gesamtentwickelung der europäischen Litteraturen ward durch die fortgesetzte Annäherung an den Begriff einer Weltlitteratur in besonderer Weise kompliziert. Schon Goethe hatte, als er der Weltlitteratur das Wort redete, doch erinnert: „Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland und wird, genau besehen, uns nicht mehr geben, als was der heimische Boden auch verlieh; was der Menge

zusagt, wird sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernsten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen". Die gesamte Entwickelungsgeschichte der neuesten Litteraturen bewährt den Tiefsinn dieses Worts. Die litterarischen Erscheinungen, die mit Recht oder Unrecht die Wucht eines großen Massenerfolgs in die Wagschale zu legen hatten, wirkten beinahe regelmäßig in alle andern Litteraturen hinüber. Mochten die Zustände, aus denen heraus und für welche sie geschaffen waren, noch so abnorme und absonderliche sein, die Nachahmung in den andern Litteraturen fehlte nicht. Man nahm nicht bloß überall genießend teil an den Mißbildungen einer Litteratur, man bestrebte sich selbst eifrig, ihnen verwandte Mißbildungen an die Seite zu setzen. Die Kokottenpoesie des zweiten französischen Kaiserreichs, die Greuelromantik des russischen Nihilismus, der brutale Naturalismus des englischen Sensationsromans der Zolaschen „Analyse der Gesellschaft" fanden von Norwegen bis Italien ihre Bewunderer wie ihre Kopisten. Die Weltlitteratur ist in diesem Sinn ein neues Verhängnis für die Bildung der Massen und das Schaffen der Einzelnen geworden. Der geistige Kosmopolitismus zeigt hier seine Kehrseite, und kein kritischer Sehergeist vermag vorauszusagen, ob in Zukunft von irgend einer Seite her ein Strom vollen, frischen Lebens, über ganz Europa hinflutend, alle Litteraturen durchdringen möge. Soweit sich Bewegungen und Bestrebungen der letzten Jahrzehnte klar überschauen lassen, sind beinahe alle edlern und wahrhaftern Talente auf die Wirkung in der Einzellitteratur beschränkt geblieben; die Geltung in der Weltlitteratur schien mit der Annäherung an die verächtlichsten Instinkte der Masse zu wachsen. Und dennoch wären auch hier glänzende Ausnahmen zu nennen, und der allgemeine Satz findet seine Beschränkung in konkreten Erscheinungen.

Inmitten dieser Gärung und dieses unabgeschlossenen Ringens trägt jede Darstellung billig Bedenken, Gesamturteile zu fällen und Prophezeiungen für die Zukunft auszusprechen. Was sie versuchen kann und mag, ist lediglich, Gewicht und innere Bedeutung der Einzelerscheinungen zu prüfen und zu unterscheiden, wo die Einzelerscheinungen ganz und gar von den Mächten des Augenblicks abhängig sind, und wo sie sich zu jener innern Freiheit der Weltanschauung und jener höhern Lebensauffassung

erheben, ohne welche bleibende Werke der Litteratur in der Vergangenheit nicht gediehen sind und auch in der Zukunft schwerlich gedacht werden können. Ob eine glücklichere Zeit für die Poesie wieder aufgehen werde, oder ob die Dichtuug fort und fort gegen die ungeheure Wucht der außerpoetischen, ja antipoetischen Litteratur zu ringen haben wird: das Schillersche Wort an die Künstler, daß der Menschheit Würde in ihre Hand gegeben sei, ist nicht widerlegt und kann im Ernst auch niemals widerlegt werden.

Hundertsechsundneunzigstes Kapitel.

Die Rückkehr zur Kunst in der deutschen Dichtung.

1) Friedrich Hebbel.

Ihren Höhepunkt hatte die jungdeutsche und politische Tendenzpoesie schon vor dem Jahr 1848 überschritten. Natürliche Folge davon war, daß bereits im fünften Jahrzehnt und noch vor der Revolution, die einen weithin ersichtlichen historischen Abschnitt bildet, eine Anzahl von poetischen Begabungen hervortraten, welche bei aller Verschiedenheit den einen gemeinsamen Zug hatten, die Rückkehr zu den eigentlichen Aufgaben der Kunst, zur vollen und ganzen Lebensdarstellung zu erstreben. Die Tendenzlitteratur hatte zu gleicher Zeit die nächsten wie die höchsten Aufgaben der Poesie verneint und gleichsam ausgeschlossen. Der Drang, diese Aufgaben aus eigner Kraft und im Widerspruch mit den herrschenden Anschauungen wieder zu erfassen und zu erfüllen, welcher sich gleichzeitig in wesentlich voneinander abweichenden, ja zum Teil in gegensätzlichen Naturen regte und sich zum Teil in wunderlichen Formen äußerte, durfte unter allen Umständen für einen Beweis gelten, daß die spezifisch poetische Begabung und das Verständnis für Würde und Wesen der Poesie noch keineswegs völlig erstorben waren. Es waren bahnbrechende Talente, die sich ihren Weg durch das Gewirr der Zeitbestrebungen, der liberalen Tendenzen und der allherrschenden politischen Phrase selbst zu eröffnen hatten und dies in vollster Unabhängigkeit voneinander vollbrachten. Die zahlreichen gleichzeitigen theoretischen Kundgebungen gegen die unfruchtbare Öde und die kunstvernichtende Einseitigkeit der spezifischen Tendenzlitteratur waren ebensoviel Zeugnisse, daß die Zeit der letztern abgelaufen sei, wie die produktiven Bethätigungen. Wirksam und den Geschmack auch der Durchschnittsbildung umstimmend wurden im allgemeinen nur die letztern, dann, wie

schon gesagt, verband sich mit der erneuten Freude an der Unmittelbarkeit und Fülle des Lebens selbst eine tiefreichende Abneigung gegen philosophische Begründung der eignen Anschauung, gegen die Herrschaft der Philosophie überhaupt.

Die besondere Bedeutung aller zur Gruppe gehörenden Talente beruhte darin, daß sie noch vor dem Wechsel der Zeitströmung Gelegenheiten nahmen und fanden, sich zu einer Anschauung von der Poesie zu bekennen, die eben noch für „völlig veraltet" gegolten hatte, obschon sie ihrem Wesen nach unveraltbar und ewig war. In diesem Sinn wurde die „Rückkehr zur Kunst" von den entgegengesetztesten Naturen vollzogen und gefördert; Poeten, die sich in ihren Anlagen wie in ihren Einzelbestrebungen völlig fern standen, begegneten sich in der gemeinsamen Erkenntnis, daß der Auflösung der Dichtung durch die Politik, dem Verbrauch des künstlerischen Talents im Dienst außerkünstlerischer Mächte eine Schranke gesetzt werden müßte. Es war eine bunte Gruppe von Talenten, deren Laufbahn sämtlich in den ersten vierziger Jahren begann. Als das bedeutendste und eigenartigste dieser Talente trat gerade um das Jahr 1840, genau zu derselben Zeit, wo das „junge" vom „jüngsten" Deutschland, die zeitgemäße Prosalitteratur von der politischen Poesie abgelöst wurden, eine so großartige und in ihrer Bedeutung in der neuern deutschen Litteratur einzige Natur wie Friedrich Hebbel hervor.

Hebbel war ein selbstgemachter Mann in der höchsten, besten, aber auch in der verzweifeltsten Bedeutung des Worts. Das will sagen: alles, was in seinem Leben tüchtig, mächtig und für die Welt wirksam, für ihn selbst beglückend und erfreulich war, erwuchs aus jenem innersten Selbst, jenem Kern seines Wesens, der bei jedem bedeutenden Menschen unabhängig von der Einwirkung der Außenwelt wenigstens scheint; alles hingegen, was ihm das äußere Leben jahre- und jahrzehntelang brachte und auferlegte, drückte ihn tief nieder, griff störend und oft fast vernichtend in seine Seele ein, hinterließ unüberwindliche Nachwirkungen, für die er sein Geschick noch auf der Höhe seines Lebens anklagen durfte.

Sein Verhängnis ließ ihn (am 18. März 1813) zu Wesselburen in Dithmarschen in Verhältnissen geboren werden, die nicht unseliger und drückender für einen begabten Knaben sein konnten. Hebbels Vater war Häusler und Maurer, ein finsterer,

strenger, von seiner Armut und den Pflichten des Lebens niedergehaltener Mann, der die Dürftigkeit wie einen Fluch trug und bei beständig wachsender Not nicht ins Himmelreich der Armen, zur heitern Genügsamkeit, gelangen konnte. Unter diesen Umständen litt der Dichter trotzdem, daß ihn seine Mutter als Kind in ausschließender Weise begünstigte und bevorzugte, was nur ein begabtes und phantasievolles Kind leiden kann. „Die offene Verachtung der Niedrigkeit, in der die Seinigen lebten, drückte ihn in die Erkenntnis der Not und der Geringschätzung, welche sie einflößt, hinein, und aus solchen innern Erfahrungen und Beschämungen, deren ihm vermutlich viele beschieden gewesen sein mögen, bildete sich in seinem Gemüt eine Mischung von Schüchternheit und Trübsinn aus, welche sich nur zu bald mit einem trotzigen Lebens- und Selbstgefühl verhängnisvoll paaren sollten."

Der Lehrer der Volksschule von Wesselburen, der wackere Dethlessen, that, was er konnte, um den geistig über die andern hinausragenden Schüler zu fördern; des Schulmeisters Behauptung, daß Hebbel „zu Besserm" befähigt sei, rettete den Knaben vor der väterlichen Forderung, zwölfjährig als Maurerhandlanger sein Brot zu verdienen. Dethlessen lieh dem Schüler Bücher und gab ihm selbst das Licht, um an langen Abenden lesen zu können. Aber er konnte ihm nicht geben, was er selbst nicht hatte, und so umschwirrten nur einzelne abgerissene, verlorne Fäden geistigen Weltlebens das Haupt des nach mehr verlangenden Knaben. Den wichtigsten Dienst leistete der Lehrer, als Hebbels Vater im 14. Jahr des Knaben in so bitterer Not starb, daß der armselige Sarg mit den Winterkartoffeln der Familie bezahlt werden mußte. Er empfahl den völlig Rat- und Hilflosen dem angesehensten Mann von Wesselburen, dem Kirchspielvogt Mohr, welcher Hebbel gegen Kost, Wohnung und Kleidung als Schreiber in seine Dienste nahm. Das Genügen an dieser neuen Lage, das unreife Behagen an seiner amtlichen Würde dauerte nicht über die ersten Jahre hinaus. Das innewohnende poetische Talent regte sich nicht mehr lediglich in der Form eines vielfach irre gehenden Bildungs- und Lebensdrangs, sondern in direkten poetischen Versuchen.

Einige dieser Gedichte, welche er an die Hamburger „Modezeitung" einsandte, erweckten die Teilnahme der Hamburger Schriftstellerin Amalie Schoppe, geborne Weise, für sein poetisches Talent und trieben dieselbe zu werkthätigen Schritten. Die

durch sie eröffnete Aussicht, sich mit Hilfe kleiner Hamburger Geldunterstützungen und Freitische zur Universität vorzubereiten und durchzuschlagen, eine Aussicht, die im 14. oder selbst 17. Jahr unzweifelhaft eine Begünstigung gewesen wäre, war 1835, in Hebbels 22. Lebensjahr, beinahe schon wieder ein Verhängnis! Dennoch mußte die dargebotene Hand ergriffen werden, weil sie die einzige war, und weil der jugendliche Dichter auf das bestimmteste fühlte, daß er in den Verhältnissen im Hause seines seitherigen Prinzipals nicht länger ausdauern könne. In Hamburg hatte er, geistig reif in tausend andern und tiefern Dingen, aber ohne ein bestimmtes Maß von Schulkenntnissen, sich durch Privatunterricht und Privatstudien zu einer Maturitätsprüfung vorzubereiten. Hebbel war voll des besten Willens und suchte sich das Glücksgefühl, welches ihn, weil er sich auf dem rechten Weg sah, trotz der ersten bedenklichen Eindrücke überkommen hatte, eine kurze Zeit lang zu erhalten. Aber die Qual, die ihm seine Tertianerlektionen verursachten, der ganze ungeheure Widerspruch zwischen dem, was er als sein eigentliches Ziel erkannte, und dem, was er augenblicklich that, drückten ihn rasch wieder zu Boden; die dunkeln, trostlosen Stimmungen, die ihm das Leben in Wesselburen verdüstert hatten, kehrten im großen, reichen Hamburg zurück, ja mit verstärkter Gewalt zurück. Hebbel fühlte sich ärmer und hilfsbedürftiger als je, denn das Gefühl seines Könnens und seines innern Werts trat in immer grellern Widerspruch zu den Verhältnissen, zwischen denen er sich abmühte. Gehörten doch dieser ersten Hamburger Zeit bereits einige lyrische Gedichte von höchster Schönheit und Formreife an, und wuchsen seine litterarischen Anschauungen zu einer Bestimmtheit, einer klaren Empfindung für das Echte und Bleibende in der Kunst empor, für die er in seinen Umgebungen kaum ein Verständnis fand.

Seine Universitätszeit in Heidelberg und München (1836—1838) machte begreiflich genug keinen Juristen, keinen künftigen Advokaten oder Senator aus ihm. Innerlich wie äußerlich fehlten ihm alle Bedingungen zu diesem Lebensweg. Seine philosophischen und historischen Studien, die er ernsthaft genug trieb, waren nur Vorbereitungen zu der rein litterarischen Laufbahn, welche Hebbel weniger einzuschlagen beabsichtigte, als vielmehr wie in einem Traum einschlug. Es ist schwer anzunehmen, daß sich der scharf blickende, eher zu Befürchtungen als zu

Hoffnungen neigende Dichter über die Gefahren und Hindernisse getäuscht hätte, die gerade seiner warteten. Er machte während seines Münchener Aufenthalts bittere Erfahrungen, wie schwer es für ihn war, mit der Feder auch nur ein Stück Brot zu erwerben. Und diese Erfahrungen setzten sich in verhängnisvoller Weise fort, als er sich im Frühjahr 1839 als junger Schriftsteller in Hamburg niederließ. Der Widerspruch seines gewaltigen Selbstgefühls mit den ärmlichen Verhältnissen, in denen er sich herumschlug, seines ethischen Pathos und einer wilden Ehe, in der er lebte, seiner Kunstanschauungen und der Erwartungen, welche man beim Erscheinen seiner „Judith" an sein vermeintlich revolutionäres Talent knüpfte, hätte die stärkste Natur zu Boden drücken und unsicher machen können.

Und so war es keineswegs der Streit mit dem Geiste des Tags allein, der dem Dichter viele herbe Schmerzen bereitete. Ohne daß er gerade hungerte, pochte das Bedürfnis sehr vernehmlich an seine Thür. Wenn er sich gelegentlich entschloß, mit einer litterarischen Brotarbeit, welche zu seinem eigentlichen Streben und Schaffen in gar keinem Verhältnis stand, die Sorge zu verscheuchen, so war der Ertrag regelmäßig ein unglaublich dürftiger, und er gewann es nicht über sich, so anteilslos die Bogen zu sudeln, wie es diese Art der Arbeit eigentlich erfordert hätte. Und wenn er mit Julius Campe, dem klugen Buchhändler, der in revolutionärer Litteratur und Genieprodukten spekulierte wie ein andrer in Komplimentierbüchern und Schulranzenweisheit, einen Vertrag über eins seiner Werke abschloß, so mußte ihm die Unmöglichkeit, „goldnen Boden" unter die Füße zu gewinnen, immer klarer werden. Er konnte schaffen, vielleicht viel schaffen, aber Geld verdienen ließ sich auf diesem Weg nicht! Und doch war er durch den Zufall, durch den Zwang der Umstände und durch eigne Schuld fest und fester an Hamburg gebunden. Es vergingen Jahre, bevor sich eine erlösende Aussicht eröffnete, denn seine heftige leidenschaftliche Reisesehnsucht war im Grund nichts andres als der geheime Wunsch, dem rettenden Glück in freier Welt zu begegnen, das ihn in den Twieten des alten Hamburg nicht aufsuchen wollte. Hebbel sah dies alte Hamburg in den Flammen des großen Brandes von 1842 versinken und wäre bei diesem in seiner Phantasie gewaltig nachzitternden Ereignis nahezu seines Lebens quitt geworden. Als der erregte und halb wahnsinnige Pöbel

anfing, die „Engländer“ als Brandstifter zu mißhandeln und zu erschlagen, wurde der Dichter um seines lichtern Teints und seiner langen, hagern Gestalt willen für einen Engländer gehalten und vermochte sich nur mit Mühe zu retten. Die ungeheure Katastrophe des Hamburgers Brandes beschleunigte seine längst gehegten Entschlüsse, und wunderbar genug knüpfte sich die einzige Aussicht, die sich ihm aufthat, vorderhand an jene Heimat, die ihn so stiefmütterlich behandelt hatte, daß ihn beinahe jede Erinnerung an sie nur schmerzlich durchzuckte. Dithmarschen gehörte zu Holstein, Holsteins Herzog war der Dänenkönig Christian VIII., damals noch nicht der Mann des „offenen Briefs“ an seine deutschen Unterthanen, wohl aber damals wie später ein einsichtiger Förderer aller geistigen und künstlerischen Bestrebungen seines Insellands. Hebbel durfte den Plan fassen, nach Kopenhagen zu gehen und sich um ein Stipendium zur weitern Ausbildung seines Talents bei dem König zu bewerben. Ein paar glückliche Zufälle gaben ihm die Mittel zu dieser Reise im Herbst 1842 in die Hand. Es war hauptsächlich der warmen, aufrichtigen, beinahe väterlichen Teilnahme zu danken, die Hebbel in dem greisen Öhlenschläger, Dänemarks erstem Dichter, erweckt, daß ihm schließlich eine Frucht aus dem Winter in Kopenhagen erwuchs und ihm ein Reisestipendium für zwei Jahre verliehen wurde.

Die Reisetage Hebbels dehnten sich vom September 1843 bis zum Dezember 1845 aus; dahin, von wo er ausgegangen, kam er niemals zurück. Den Herbst des ersten Reisejahrs verbrachte er in St. Germain en Laye, den Winter von 1843 zu 1844 in Paris selbst, wo er neben mannigfachen Berührungen mit Heine, Arnold Ruge und andern an Felix Bamberg einen treu anhänglichen, geistvollen Freund fand. Er dichtete in diesem Winter das Meisterwerk seiner Jugend, das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalena“. Im Herbst 1844 brach er über Lyon, Marseille und Civita Vecchia nach Rom auf; wie ein Traum erschien es ihm, daß er in Dithmarschen 22 Jahre lang auf Einem Fleck gesessen habe und nun doch auf dem Weg nach der Ewigen Stadt sei. In Rom, wo er den Winter von 1844 zu 1845 blieb, kam er einigen hervorragenden unter den deutschen bildenden Künstlern näher, von Neapel, wohin er im Mai 1845 ging, trat er im Herbst 1845 die Rückreise an, unendlich bereichert mit Eindrücken der Natur und der Kunst, mit erweiterter

Bildung und gesteigertem Gefühl seines Könnens, aber mit verstärktem Zweifel, beinahe mit Verzweiflung betreffs seiner äußern Zukunft. In solcher Stimmung gelangte er nach Wien, verweilte hier längere Zeit hindurch und wurde schließlich von einer starken Neigung zu Christine Engehausen, der talentvollen und schönen Darstellerin des Hofburgtheaters, gefesselt. Der Bruch mit seiner Vergangenheit in Hamburg, so lange schon drohend, so lange schon hinausgeschoben, vollzog sich mit jäher Hast, und nichts vermag den peinlichen Eindruck dieses Konflikts zu mildern als eine tiefe Überzeugung, daß des Dichters ganzes späteres Leben eine Sühne der schweren Schuld ward, die er damals auf sich lud.

Hebbels Heirat fand im Frühjahr 1846 statt, von da an bis zu seinem Tod wohnte der Dichter in der österreichischen Kaiserstadt, ohne je völlig heimisch in ihr zu werden. Was ihm Wien geben konnte und gab, ein rasch bewegtes, großes, rauschendes Leben mit wechselnden Bildern, den Gegensatz der anmutigen, sinnlich-warmen süddeutschen Beweglichkeit und Daseinslust zu seinem spröden norddeutschen Ernste, das harmlose Behagen am guten Tag und an der schönen Stunde: alles erkannte er dankbar an, ohne sich davon immer befriedigt zu fühlen. Er selbst paßte nur nach Wien, insofern es eine große Stadt war, die er nur schwer entbehrt hätte.

Die unreife und häßliche Wiener Revolution des Jahrs 1848, noch mehr die ihr folgende brutale Gewaltherrschaft verdüsterten seine Weltanschauung, seine Poesie und drohten gelegentlich die Segnungen seiner neuen Verhältnisse aufzuheben. Es bleibt unbestreitbar, daß die Produktionen der Jahre 1847—51, die Tragödie „Julia“, die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien“, das Märchenlustspiel „Der Rubin“ und selbst noch die Tragödie „Herodes und Mariamne“, trotz gewaltiger Einzelszenen und bedeutender Einzelcharaktere diejenigen sind, welche am ehesten die Verwerfung verdienen, die Hebbels Schöpfungen oft zu teil ward. Freilich quollen mitten unter diesen bedenklich ins Abstrakte und Häßliche gerichteten Schöpfungen einzelne lyrische Gedichte des reinsten Gehalts, der schönsten Form hervor, verdichteten sich seine italienischen Erinnerungen in den besten seiner Sonette und Epigramme, schrieb er das prächtige Genrestück „Herr Haidvogel und seine Familie“; alles erwies, daß er sein letztes poetisches Wort noch nicht gesprochen habe.

Nicht der Warnungsruf berufener und unberufener Kritiker, der Segen glücklicherer Verhältnisse löste allmählich die starre Rinde seines Wesens. Von Jahr zu Jahr empfand er den Zauber einer glücklichen Häuslichkeit und bescheidener, aber unabhängiger Lebenslage tiefer. Bis an seinen am 13. Dezember 1863 in Wien erfolgten Tod vermochte er im Vollgefühl des echten Schaffens und stets reinern Gelingens die herben Jugendeindrücke nach und nach zu überwinden und die schwer errungene Stellung in der deutschen Litteratur mit dem Bewußtsein zu behaupten, daß er zwar niemals ein eigentlich populärer Dichter sein, aber auch sicher nicht zu den Schnellvergessenen gehören werde.

An Gestaltungskraft und großartiger Auffassung seines künstlerischen Berufs überragte Friedrich Hebbel ohne Zweifel das Poetengeschlecht der dreißiger und vierziger Jahre, zwischen welchem er zuerst auftauchte. Und auch in den fünfziger Jahren, wo die Rückkehr zur Kunst allseitiger erfolgt war und neue Talente ihre Laufbahn unter glücklichern Voraussetzungen begannen als seiner Zeit Hebbel, blieb er nach seinen eigentümlichsten und stärksten Seiten hin unübertroffen, ja unerreicht. Die Zeitkrankheit, welche er mit dem ganzen Ernst seines Wesens bekämpfte, hatte ohne Zweifel auch in ihm gewütet, ein metaphysisches Element in seiner Poesie, eine überreizte Leidenschaftlichkeit, ein dunkles Bestreben, jede einzelne Erscheinung zu einer Weltbedeutung erheben, aus jedem individuellen Vorgang ein Weltgesetz abstrahieren zu wollen, waren freilich mit den Vorstellungen und Verkündigungen des jungen Deutschland nicht eins, aber auch nicht ohne alle Verwandtschaft. Das gewaltige poetische Vermögen Hebbels führte einzelne Enthusiasten dazu, in ihm den einzigen wahrhaften Dichter der Gegenwart zu erkennen; die wuchtige Absichtlichkeit seiner Grundgedanken gab andern Anlaß, dem Schöpfer der „Maria Magdalena", der „Agnes Bernauer" und der „Nibelungen" das poetische Talent überhaupt abzusprechen.

Die Bedeutung Hebbels lag vor allem in der Ursprünglichkeit seiner Naturanlage, mit welcher sich berechtigte und bedenkliche Bildungseinflüsse seltsam mischten. Die Verbindung der stärksten, glühendsten, unablässig arbeitenden Phantasie mit der kältesten und grüblerischten Reflexion wurde hier eine Wirklichkeit, für welche die seitherige deutsche Litteratur keinen Vergleich bot. Schon Hebbels Erstlingsdramen, die phantastisch-

mächtige, von heißblütiger Sinnlichkeit erfüllte und doch wieder bis zur philosophischen Abstraktion reflektierte „Judith“ (Hamburg 1840) und die leidenschaftlich fortreißende, aber in ihrem Grundmotiv gequälte „Genoveva“ (ebendas. 1842), belegten diese Doppelnatur. Im Jugendmeisterstück des Dichters, der bürgerlichen Tragödie „Maria Magdalena“ (Hamburg 1844), der künstlerisch bedeutendsten und tiefsinnigsten deutschen dramatischen Dichtung der vierziger Jahre, haben wir trotz der gereiften Kunst die gleiche Erscheinung. Diese Tragödie der bürgerlichen Ehre, in welcher der lebendige Ehrbegriff zu einem lebentötenden, vernichtenden Gespenst geworden ist, die tragische Schuld aus der unseligsten Furcht vor dem Urteil derselben Welt erwächst, welche man auf der andern Seite verachtet, zeichnet sich ebensowohl durch ihre straffe Handlung als durch die meisterhafte Charakteristik des Tischlermeisters Anton, seiner Familie und des schurkischen, im Sinn der Welt respektabeln und klugen Schreibers Leonhard aus. Aber so gewaltig aus den Tiefen der individuellen Anlage und des individuellen Schicksals schöpfend diese Charakteristik sich darstellt, so genial und lebendig die Sittenschilderung aus einer kleinbürgerlichen, ängstlich engen Welt zur Verstärkung der tragischen Motive verwendet erscheint, so ruht doch die herbe Abstraktionslust des Dichters nicht, nur daß sie dem in sich verbissenen, beständig sich und sein Geschick betrachtenden, der Welt trotzenden und vor den Leuten zitternden Tischlermeister Anton und seiner Schritt für Schritt in den Tod getriebenen Tochter Klara besser zu Gesicht steht als dem gewaltigen Holofernes oder dem liebeslodernden Golo der beiden ersten Tragödien.

Wie in der Lebensskizze des Dichters schon angedeutet, trat die grüblerische, nur zu oft das Lebendige in ein Abstraktes verwandelnde Betrachtungsweise des Dichters in den Werken seiner mittlern Periode noch stärker hervor und erweckte den Anschein, als habe sie das Talent der ursprünglichen Gestaltenschöpfung und die große Phantasie des Dichters gleichsam überwuchert. In diesem Sinn ist die Tragödie „Julia“ (Leipzig 1851) vielleicht das unerfreulichste Werk des Dichters, steht schon auf der Grenze zwischen der genial-charakteristischen und der karikierenden Darstellung. Ebenso düster als bizarr erscheint die Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien“ (Leipzig 1851), ein eigentümlicher Versuch, das Tragische und Komische in einer völlig neuen Weise zu

verbinden. „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar wie barock, aber auch ebenso barock wie furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt. Nun verträgt sich die Komödie nicht mit Wunden und Blut, und die Tragödie kann das Barocke nicht in sich aufnehmen. Da stellt sich die Tragikomödie ein, denn eine solche ergibt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern hinunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen." (Vorwort zur ersten Ausgabe des „Trauerspiel in Sizilien".) Die Wahrheit war, daß der häßliche, anekdotisch-kriminalistische Stoff überhaupt keine poetisch-dramatische Behandlung ertrug.

Auch die meisterhaft gebaute und mit eherner Konsequenz durchgeführte Tragödie „Herodes und Mariamne" (Wien 1851) litt unter dem Zug des Dichters, den dunkelsten Problemen nachzugrübeln und jene tragischen Situationen darzustellen, welche nur unter dem Zusammentreffen der starrsten Charaktere in den trostlosesten Zeiten erwachsen können. Niemand dürfte in Abrede stellen, daß jede Regung und jeder Leidenschaftsausbruch, jeder Moment der Handlung in dieser Tragödie konsequent aus den ersten Voraussetzungen entspringt; niemand aber fühlt sich von diesen Voraussetzungen im Innersten ergriffen. Die orientalische Despotenlaune des Herodes, sein Weib Mariamne mit sich ins Grab hinabreißen zu wollen, wirkt von vornherein erkältend; man kann alle hieraus hervorgehenden Situationen der Tragödie als korrekt und notwendig mit der Reflexion anerkennen, aber man kann sie nicht nachempfinden. „Der uns vorenthaltene Formreiz wird auch als ein innerer Mangel empfunden. Der Leser oder der Zuschauer sieht jetzt ein Experiment vor sich anstatt der tragischen Besiegelung eines Naturakts, sein Gefühl spinnt sich nicht an dem Konflikt leidenschaftlich weiter, sondern sein Geist didaktisch an der Idee." (Kuh, „Friedrich Hebbel", Bd. 2, S. 344.)

Einen gewaltigen Schritt zum sinnlich Warmen, Unmittelbaren, zu einfach-natürlichen und ergreifenden Konflikten that Hebbel in der Tragödie „Agnes Bernauer“ (Wien 1855). Dem spröden Stoff, welcher seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts eine ganze Reihe von Dramatikern anzog, ohne daß sie ihm einen tragischen Kern und Schluß zu geben wußten, versuchte Hebbel dadurch beizukommen, daß er in der Person des Herzogs Ernst die Staatsidee als eine sittliche, höher berechtigte Macht der Liebesleidenschaft des Herzogs Albrecht entgegenstellte. „Im Namen der Witwen und Waisen, die der Krieg machen würde“, um der Zukunft seines Landes willen, läßt Herzog Ernst Agnes Bernauer unter rechtlichen Formen ermorden. Aber diese Staatsauffassung wird nicht lebendig, niemand glaubt, daß Bayern zu Grunde gehen werde, wenn Agnes Bernauer leben bleibt, und jedes Gefühl empört sich gegen Herzog Albrecht und dessen Versöhnung mit der Staatsräson seines Vaters. Nichtsdestoweniger geht durch die ganze Tragödie ein neuer frischer Hauch, namentlich die drei ersten Akte sind von höchster sinnlicher Kraft und Anschaulichkeit, eine bei Hebbel völlig neue Anmut liegt über allen Szenen, in denen die Liebe Albrechts zur Baderstochter von Augsburg bis zum Einzug auf Vohburg dargestellt wird. Die Gestalt des starren Herzogs Ernst zeigte eine Meisterschaft, wie sie Hebbel schon früher entfaltet; aber auch die rührende, zarte und innige Gestalt der Agnes, jene des heißblütig-hochherzigen Herzogs Albrecht und des treuen Theobald waren voll warmen, anziehenden Lebens. Das kleine Drama „Michelangelo“ (Wien 1856), eine poetische Selbstverteidigung, gehörte zu den erfreulichsten und gesündesten Schöpfungen des Dichters. Von großer Tiefe und höchster Meisterschaft des Aufbaus und der Einzeldurchführung stellt sich die Tragödie „Gyges und sein Ring“ (Wien 1856) dar, die gleichwohl wie eine Rückkehr zu den von Hebbel seither bevorzugten Problemen erschien. Wohl ist die Tragödie durchaus symbolisch gedacht, aber da die drei Menschen, zwischen denen sie spielt, Rhodope, Kandaules und Gyges, in den ersten Akten zu voll eigentümlichen Persönlichkeiten mit den individuellsten Voraussetzungen durchgebildet sind, so fordert der Dichter die Teilnahme an ihrem individuellen Schicksal heraus. In dem letzten vollendeten dramatischen Werk Hebbels: „Die Nibelungen“ (Hamburg 1862), stellte sich der Dichter die höchsten Auf-

gaben und ging darauf aus, das große Epos des Mittelalters in eine dramatische Handlung umzuschmelzen, was ihm (Kriemhild als Heldin und Hagen als ihren Gegenspieler angesehen) vollständig gelang. Die „Nibelungen“ verkörpern in menschlichen, unmittelbar ergreifenden Konflikten den Kampf zweier Welten. Von der ersten Szene des Vorspiels „Der gehörnte Siegfried“, in welchem die rein äußerliche Bekehrung Hagens zum Christentum fast komisch-ergötzlich wirkt, bis zur letzten erschütternden von „Kriemhilds Rache“, in der König Etzel die Herrschaft der Welt an Dietrich von Bern übergibt, welcher sie „im Namen dessen, der am Kreuz erblich“, zu führen verheißt, sehen wir uns mitten in den Konflikt zwischen der heidnischen Anschauung, die „des Herzens innerstes Gelüst“ entfesselt, und der christlichen, die sich selbst besiegen lehrt, hineingestellt. In dem furchtbaren Sturm der Leidenschaften, im Kampf aller Kräfte und in der schweren Verstrickung von Schuld und neuer Schuld, welche die drei Teile der Trilogie: „Der gehörnte Siegfried“, „Siegfrieds Tod“ und „Kriemhilds Rache“, mit höchster Energie darstellen, verlieren wir nicht einen Augenblick das Gefühl der echten, aus dem ganzen Zusammenhang der Dinge und der Naturanlage der entscheidenden Charaktere herauswachsenden tragischen Notwendigkeit. Ohne historisch im Sinn der Essaydramatiker zu sein, entfalten die „Nibelungen“ ein ebenso gewaltiges Stück Geschichte wie die ganze Stufenleiter menschlicher Schicksale. Hebbel zeichnete den ungeheuern Gegensatz in den Gruppen seines Dramas nicht durch rhetorische Mittel, sondern setzte ihn durch die ganze Verkettung des Dramas in Szene. Wir scheinen nur vom Schicksal und der Schuld der handelnden Charaktere, nur von dem ungeheuern Kampf Hagens mit Kriemhild ergriffen zu werden und sind am Ende einem der großen Kämpfe zwischen heidnischer und christlicher Weltanschauung gefolgt.

Die unvollendete Tragöde „Demetrius“ (Hamburg 1861) ist derselben Meisterschaft entstammt wie die Nibelungen-Trilogie. Hier wie dort erscheint die Kraft der Gestaltung, der mächtigsten und mannigfaltigsten Charakteristik in ihrer vollsten Sättigung, hier wie dort gemahnen nur wenige vereinzelte Stellen an die Herbheit und die bizarre Laune früherer Hebbelscher Dichtungen Die Anlage ist eine total andre als die im Schillerschen „Demetrius“, obschon auch Hebbel die Tragik des Stoffs hauptsächlich darein legte, daß der russische Prätendent im guten Glauben

an sein Erb- und Thronrecht seine Laufbahn beginnt und auf dem Höhepunkt derselben zur zerschmetternden Erkenntnis von der Richtigkeit seiner Ansprüche gelangt. In die Demetrius-Tragödie klangen viele Jugenderinnerungen und Jugendstimmungen Hebbels herein. Der bald zurückgedrängte, bald auflodernde Stolz des in Niedrigkeit dahinlebenden, aber königlich gebornen Demetrius, welcher bei der Enthüllung seiner Geburt vor allem darüber aufjauchzt, daß er nun erscheinen darf, wie er fühlt, schließt ein stark subjektives Moment in sich ein.

Die beiden Komödien Hebbels: „Der Diamant" (Hamburg 1843) und „Der Rubin" (Leipzig 1851), rechtfertigen es einigermaßen, daß gewisse Kritiker in Hebbels Poesie nur einen Nachklang der Romantik, eine letzte Entartung des romantischen Märchenlustspiels, das hier völlig in den Dienst einer unpoetischen Reflexion gesetzt sei, erkannten. Wohl wies auch das erste Lustspiel, dessen Erfindung an der Grenze des Komischen und Absurden stand, namentlich in der Charakteristik manchen bedeutenden, das tiefere Talent bewährenden Zug auf; aber an Stelle des freien Humors trat vielfach satirische, ja grämelnde Bitterkeit, und das Zurückgreifen auf die untheatralische Form der romantischen Komödie beraubte das Stück jeder unmittelbaren Wirkung. Als Satire umspannte es einen viel zu weiten Kreis, um deutlich zu sein und anziehen zu können. „Der Rubin" nahm äußerlich die Form eines Bühnenstücks an, scheiterte aber an der Voraussetzung, daß in dem Kleinod, um dessen Besitz und Selbstentäußerung die Handlung sich bewegt, ein verzaubertes Mädchen, die Tochter eines Kalifen, enthalten sei. „Ein origineller, ein poetischer, wenn man will ein tiefsinniger Gedanke, aber der dramatischen Behandlung angemessen ist er nicht. Der Zuschauer, und auch der Leser eines Dramas ist Zuschauer, kann die Illusion nicht aufbringen, sich ein weibliches Wesen vorzustellen, das bald in einem Rubin schläft, bald wolkenhaft ihm entquillt, um am Ende leibhaftig über die Bühne zu wandeln." (Kuh, „Hebbel", Bd. 2, S. 382.) In spätern Jahren kehrte Hebbel zum Lustspiel nicht mehr zurück und anerkannte damit stillschweigend die Schranke, die seinem Talent gesetzt war.

Als Epiker hat sich Hebbel in dem Gedicht „Mutter und Kind" (Hamburg 1859), in dem kleinen komischen Roman „Schnock, ein niederländisches Gemälde" (Leipzig 1851) und in einer Reihe von „Erzählungen und Novellen" (Pest

1855) versucht. Die bedeutendste dieser epischen Gaben war unzweifelhaft das Gedicht „Mutter und Kind", welches den merkwürdigen Kampf zwischen der reinen, unmittelbaren Gestaltung kräftig empfundener Lebenseindrücke und der Neigung zur weit hinausgreifenden Reflexion, der in Hebbels Seele unablässig stattfand, sehr deutlich veranschaulicht. Aus dem Rahmen des modernen Idylls, in welchen die Erfindung und Durchführung des Gedichts eigentlich hineingehörte, tritt sie durch die Verschärfung des in ihr schlummernden kleinen Konflikts und durch die zahlreichen Perspektiven auf die Lage der Zeit und den drohenden Ernst der sozialen Frage entschieden heraus; es ist völlig richtig, daß der Versuch, mit „Hermann und Dorothea" in die Schranken zu treten, der Dichtung mehr geschadet als genützt hat. Der poetische Kern derselben liegt offenbar in der ergreifenden, psychologisch tiefen Darstellung der erwachenden und bis zum leidenschaftlichen Wagemut emporwachsenden Mutterliebe; die ganze Dichtung aber offenbart, wie nahe der Dichter den ursprünglichsten und unversieglichsten Quellen aller Poesie gekommen war, und wie mächtig Elemente freier Anmut und erquicklichster Gemütswärme in der zweiten Hälfte seines poetischen Lebens bei ihm zu Recht gelangten. Weit minder erfreulich stellen sich die erzählenden Dichtungen in Prosa dar. Das niederländische Genrebild „Schmock", eine Jugendarbeit Hebbels, ist ein Versuch, einen komischen Roman in epigrammatischer Kürze zu geben, ein Versuch, der scheitern mußte, weil das Wesen des komischen Romans mit der Breite und der Kleinmalerei unlöslich verknüpft ist. Hebbels Erzählungen und Novellen sind teils humoristischer, teils ernster Gattung; unter den erstern darf „Herr Haidvogel und seine Familie" als die originellste und frischeste gelten. Aber auch „Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd" und „Pauls merkwürdigste Nacht" wirken als charakteristische Genrebilder. Die Charaktere gleichen einigermaßen dem, was in der Theatersprache „chargierte Rollen" heißt; es fehlt nicht an burlesken Szenen, obschon das Lachen über dieselben nur dünn ausfallen kann, da ein grimmiger, bitterer Ernst immer unmittelbar danebensteht. Die tragischen Geschichten: „Matteo", „Anna", „Die Kuh" waren Versuche, in der knappen und gedrängten Form der altitalienischen Novelle je eine Fülle von Handlung und Charakterentwickelung zu geben; ihre Aufgabe, „eine neue, unerhörte Begebenheit und das aus dieser ent-

springende neue, unerhörte Verhältnis des Menschen zu Leben und Welt darzustellen", lösen sie, ohne darum doch einen poetischen Eindruck im wahren Wortsinn hervorzurufen. Einer düster-pessimistischen Lebensauffassung und Charakterdarstellung nähert sich der Dichter hier weiter als in seinen dunkelsten und unerquicklichsten Dramen.

Das volle Bild der poetischen Entwickelung Hebbels rundet sich erst durch die Betrachtung der lyrischen Dichtung desselben. Die verschiedenen Elemente seiner Dichternatur, sowohl in ihrem unbedingten Kontrast als in ihrer Verschmelzung zur höhern Einheit, sind in seiner Lyrik verkörpert; die Tiefe seiner Empfindung und die Stärke seiner Reflexion treffen in einer Reihe von Gedichten beinahe feindselig aufeinander und erscheinen in andern in einer Verbindung, welche den eigentümlichsten lyrischen Reiz hervorbringt. Im allgemeinen überwiegt die tiefsinnig-melancholische Stimmung, die Rätsel der Welt und des Lebens liegen schwer auf der Seele des Dichters, der Schmerz will sein Recht haben, und die fromme Bescheidung, welche das Unerforschliche verehrt und sich am Schönen in der begrenzten Menschlichkeit innerlich erquickt, wächst erst allmählich aus schweren Kämpfen und Zweifeln hervor. Der spröde und herbe Teil seiner Natur tritt in vielen unausgereiften Gedichten, die einen poetischen Gedanken und eine echte Stimmung im unsinnlichen Ausdruck ersticken, zu Tage; er macht sich in der Sprache andrer, die der vollsten und reinsten Stimmung entquellen, noch immer unerfreulich geltend. Aber über den eigentlichen Meistergedichten Hebbels schwebt der zaubervolle Hauch echter lyrischer Unmittelbarkeit; in ein Gedicht konzentriert der Dichter Gefühle und Erlebnisse, welche bei anders beanlagten Naturen Anlaß zu einem lyrischen Cyklus geben würden. Die heiligen Schauer, welche den poetischen Knaben und den hilflos ringenden Jüngling bewegt und über sich selbst erhoben haben, kehren dem Mann wieder; ein hoher Ernst, der sich die leidenschaftliche Kraftäußerung versagt, weil ihn eine tiefe Sehnsucht nach dem Schönen, ewig Bleibenden durchdringt, rührende Naivität neben dem grübelnden Sinnen über die tiefsten Fragen des Daseins sprechen uns aus diesen „Gedichten" Hebbels (erste Sammlung, Hamburg 1842; „Neue Gedichte", Leipzig 1851; vereinigte Ausgabe, Stuttgart 1857; vollständige Sammlung im 7. und 8. Bande der „Sämtlichen Werke") nachhaltig an. In den gedankentiefen „Sonetten" und den wunderbar

mannigfaltigen „Epigrammen" hat Hebbel eine Reihe bedeutender Augenblicke seines Daseins in vollendeter Form festgehalten, aber sie sind gleichwohl nicht die schönsten seiner lyrischen Gaben. Im „Nachtlied" und den „Scheideliedern", in der „Weihe der Nacht", in den zauberhaft bewegten Gedichten: „Greife ins All nur hinein", im „Sturmabend" und dem „Frühlingslied" („Ringt um des Jubels Krone"), in den aus Jugenderinnerungen und tiefsten Eindrücken stammenden Gedichten: „Aus der Kindheit", „Bubensonntag", „Geburtsnachttraum", „Sommerbild", „Dämmerempfindung", in den geheimnisvoll ergreifenden: „Zwei Wanderer", „Höchstes Gebot", „Auf eine Unbekannte", „Ich und Du", „Erleuchtung", „Der letzte Baum", in den „Stanzen auf ein sizilianisches Schwesternpaar", in den Strophen: „In das Album meiner Frau" und „Auf die Sixtinische Madonna" offenbart sich der geheimste und letzte Zauber dieser Dichternatur. Auch in seinen Balladen: „Liebeszauber", „Der Heideknabe", „Die junge Mutter", „Die heilige Drei", „Der Tod kennt den Weg" erwarb er den Preis der Vollendung. Die Lyrik Hebbels begleitet sein ganzes Leben, die Töne, welche in den Dramen oft so schneidend und grell erklangen, wurden in ihr zum Wohllaut verwandelt und abgedämpft. Auch die unsinnlichen und fragmentarisch gebliebenen Gedichte Hebbels, in denen er umsonst gegen die Übermacht der eignen Reflexion rang, erhoben sich über die Scheinpoesie der poetischen Phrase und des bloßen Wortschalls und müssen wenigstens als interessante Zeugnisse für das innere Leben einer echten Mannes- und stolzen Künstlernatur angesehen werden.

In Hebbels Eigenart und Entwickelung lag es begründet, daß die isolierte Stellung, welche ihm aus seiner Gegnerschaft wider die Tendenzlitteratur erwachsen mußte, über seinen Tod hinaus fortwährte. Der mächtige Einfluß einer so dämonisch-kraftvollen und originellen Poetengestalt kam der Litteratur im ganzen unzweifelhaft zu gute. Jedoch nur eine kleine Gruppe zumeist österreichischer Poeten schloß sich in späterer Zeit an Hebbel als Schüler an, und dies war für die poetische Gesamtentwickelung unzweifelhaft ein Glück. Denn begreiflicherweise blieben es zumeist die Auswüchse und Sonderbarkeiten der Hebbelschen Weltdarstellung, welche Jüngere zur Nacheiferung reizten. Da ihnen die Natur- und Lebensvoraussetzungen fehlten, aus denen Hebbels Dichtung hervorgegangen war, so trägt der

lyrische und dramatische Stil Hebbels, wo er in ihren Produkten wiederkehrt, das Gepräge der Manier. Hierher gehört Wilhelm Gärtner, geboren am 4. Mai 1811 zu Reichenberg in Böhmen, der sich dem geistlichen Stand widmete und als Priester in Wien, später als Professor der deutschen Litteratur in Pest lebte. Außer lyrischen und novellistischen Versuchen schrieb er zwei Tragödien: „Andreas Hofer" (Leipzig 1845; 2. Auflage, Wien 1849) und „Simson" (ebendas. 1849), in denen er sich der dramatischen Dialektik, der Charakteristik und der Sprache Hebbels in entschiedener Weise näherte. Ein gewisses, an Hebbels Dichtung genährtes Talent bewährte Ludwig Goldhann in der Tragödie „Der Günstling des Kaisers" (Hamburg 1862). Hebbels Biograph und der Herausgeber seiner Werke, Emil Kuh, am 13. Dezember 1828 zu Wien geboren, widmete sich nach beendigtem Gymnasialkursus zuerst der Kaufmannschaft, entschloß sich aber unter dem Einfluß Hebbels, mit dem er in engstem persönlichen Verkehr stand, sich in Wien und Berlin ernsten litterarischen Studien zu widmen. Im Jahr 1864 erhielt er die Professur für deutsche Sprache und Litteratur an der Wiener Handelsakademie, suchte dann in Italien Heilung für ein beginnendes Brustleiden und lebte die letzten Jahre in Meran, wo er am 30. Dezember 1876 starb. Kuhs litterarische Hauptleistungen lagen nicht auf poetischem Feld, sowohl seine „Drei Erzählungen" (Troppau 1857) als die Sammlung „Gedichte" (Braunschweig 1858) zeigten, wie die strenge und tiefe Auffassung und der Kunsternst Hebbels auch auf seinen jungen Schüler übergingen und die mäßige poetische Begabung Kuhs vor dem Zerfließen in Trivialität oder falscher Rhetorik bewahrten, ohne ihr freilich eigentlich produktive Phantasie geben zu können. Einige innige lyrische Gedichte blieben das beste Resultat seiner poetischen Bestrebungen. Die feine Anempfindung, die er sich für das wahrhaft Poetische zu eigen gemacht, bewährte er in seinen litterarischen Charakteristiken Stifters, Grillparzers, Halms und vor allen Friedrich Hebbels selbst.

---

2) Emanuel Geibel und die Lyrik.

Völlig gegensätzlich zu Hebbel, ihm in keinem Zug verwandt, aber in seiner besondern Weise ebenso fest mit der alten Kunst verbunden und ein Gegner der bloßen von Tageslaunen und Tagesstimmungen abhängigen Tendenzkunst war jener Poet, welcher der erfolgreichste Lyriker der ganzen Litteraturperiode werden sollte. Emanuel Geibel, als Sohn eines evangelischen Predigers am 18. Oktober 1815 zu Lübeck geboren, erhielt seine erste Bildung auf dem Katharinengymnasium seiner Vaterstadt und studierte seit 1835 in Bonn und Berlin Philologie. Im Jahr 1838 nahm er eine Stellung als Hauslehrer im Haus des Fürsten Katakazi, des russischen Gesandten in Athen, an. Der Aufenthalt in Griechenland, namentlich die mit dem befreundeten Philologen Ernst Curtius unternommene Reise nach den griechischen Inseln, wirkte im höchsten Grad anregend und bildend auf den jugendlichen Poeten. Heimgekehrt, gab Geibel 1840 die erste Sammlung seiner „Gedichte" heraus und schickte sich soeben an, sich für romanische Philologie an irgend einer Universität zu habilitieren, als ihm ein vom König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen verliehener Jahrgehalt im Verein mit dem Erfolg seiner Gedichte eine Reihe von poetischen Wanderjahren sicherte. Geibel folgte zunächst einer Einladung des Freiherrn von der Malsburg in dessen „altes Schloß im Habichtswald", Escheberg, lebte einen Sommer hindurch mit Freiligrath und Levin Schücking in St. Goar am Rhein, einen und den andern Winter in Berlin und dazwischen wieder in seiner Vaterstadt. Diese poetischen Wanderjahre fanden 1851 ihr Ende mit der Verheiratung des Dichters und der Berufung desselben nach München. Als Ehrenprofessor an der Universität und als natürliches Haupt des Dichterkreises, den König Maximilian II. um sich vereinigte, erwarb Geibel in München eine wenigen glückbegünstigten Dichtern gewährte, aber von ihm wohlverdiente Stellung. Seine jugendliche Gemahlin Ada ward ihm schon 1855 durch den Tod entrissen, und das Gefühl tiefer Wehmut um den unwiderbringlichen Verlust beherrschte fortan sein Leben, ohne daß er darum aufhörte, allen Aufgaben dieses Lebens warmen und unverkümmerten Anteil zu widmen. Nach dem Ableben König Maximilians II. 1864 löste sich das Verhältnis des Dichters, der aus Gesundheits- und Familienrück-

sichten schon bei Lebzeiten des Königs wiederum einen größern Teil des Jahrs in seiner Vaterstadt verbracht hatte, mehr und mehr. Im Jahr 1868 legte Geibel seine Münchener Professur, seine Würde als Kapitular des Maximiliansordens nieder und ließ sich als Ehrenbürger Lübecks für den Rest seines Lebens wieder ganz in der Vaterstadt nieder. Vor niedern Sorgen schützte ihn ein Jahrgehalt, den ihm jetzt König Wilhelm von Preußen verlieh. Trotz mannigfacher körperlicher Leiden blieb der Dichter geistig frisch, und das Jahrzehnt zwischen 1868 und 1878, in welchem er die Verwirklichung seiner poetisch-patriotischen Jugendideale erlebte, brachte noch einige der schönsten Spätblüten seiner Lyrik. Langjährigen, männlich ertragenen Leiden erlag er am 6. April 1884; seine Vaterstadt Lübeck ehrte ihn durch eine Bestattungsfeier, wie sie seit Klopstocks Tod keinem deutschen Dichter zu teil geworden.

Die „Gesammelten Werke" Emanuel Geibels (Stuttgart 1884) vereinigen mit den lyrischen, lyrisch-epischen und dramatischen Dichtungen auch jene poetischen Übertragungen, mit denen er zu verschiedenen Zeiten seines Dichterlebens hervorgetreten war. Den „Volksliedern und Romanzen der Spanier" (Berlin 1843) war das gemeinsam mit Paul Heyse bearbeitete „Spanische Liederbuch" (ebendas. 1852) gefolgt. Mit H. Leuthold zusammen übertrug er „Fünf Bücher französischer Lyrik" (Stuttgart 1862), allein das „Klassische Liederbuch" (ebendas. 1875) als Zeugnis seines unwandelbaren Enthusiasmus für Kunst und Dichtung der frommen Alten. So hoch indes Geibel als poetischer Übersetzer auch steht, seine bedeutende und in gewissem Sinn einzige Stellung in der neuern deutschen Litteratur verdankte er durchaus der eignen Poesie, als deren Zeugnisse nacheinander seine „Gedichte" (Berlin 1840), „Zeitstimmen" (Lübeck 1841), „Zwölf Sonette für Schleswig-Holstein" (ebendas. 1846), „Juniuslieder" (Stuttgart 1848), „Neue Gedichte" (ebendas. 1856), „Gedichte und Gedenkblätter" (ebendas. 1864) und „Spätherbstblätter" (1877) sowie die dramatischen Dichtungen: „König Roderich", Tragödie (Berlin 1844), „Lorelei", Operndichtung (für Felix Mendelssohn-Bartholdy 1846 gedichtet, 1861 gedruckt), „Meister Andrea", Lustspiel (Stuttgart 1855), „Brunhild", Tragödie (ebendas. 1857), und die preisgekrönte „Sophonisbe" (ebendas. 1870) hervortraten. Ihnen gesellen sich in Geibels

„Gesammelten Werken“ noch eine Reihe von Gelegenheitsdichtungen, epischen und dramatischen Fragmenten, unter denen wenigstens einige für die Charakteristik des Dichters und seiner Entwickelung nicht unwichtig erscheinen.

Ruft man sich ins Gedächtnis zurück, unter welchen Umständen Geibels Name zuerst einen gewissen Klang gewonnen, so muß man wiederholt daran erinnern, in wie hochfahrender Weise zu Ausgang der dreißiger Jahre die Tendenzlitteratur aller Lyrik, soweit sie nicht politische Poesie sein wollte, den Krieg auf Leben und Tod ankündigte. Jeder Anschluß an die Dichtung der klassischen und nachklassischen Zeit galt als Zeichen innerer Leere und Unselbständigkeit, jede Aussprache in den alten und urewigen Weisen des volkstümlichen Liedes für Gedudel und Leierkastenmusik. Was Wunder, wenn diejenigen, die das Bedürfnis der unmittelbaren und künstlerisch schönen Gefühlsaussprache empfanden, welche die Überlieferungen der klassischen und romantischen Dichtung nicht verloren geben wollten, auf der andern Seite nur zu geneigt waren, einen neu auftauchenden jungen Dichter in ihrem Sinn zu überschätzen. Geibel gehörte mit seinen Anfängen zu jenen Dichtern, die sich vom Boden des Gegebenen und einer gewissen Nachbildung aus zur Selbständigkeit erheben. Die Behauptung und Weiterbildung des klaren und reinen poetischen Ausdrucks, die Pflege der sprachlichen Schönheit überwogen bei ihm wie bei allen verwandten Poetennaturen die Freude an der Fülle des Lebens und der künstlerischen Bewältigung und Organisation großer Massen. Jene erste Sammlung der „Gedichte“ Geibels, die so großen Anklang bei der weiblichen Jugend gefunden, daß der Dichter daraufhin unzählige Male als der „Backfischlyriker“ charakterisiert und verspottet worden ist, war bei durchgehends musikalischem Wohllaut der Rhythmen, bei allen Einzelreizen der Sprache eine Schöpfung, hinter der nur die schärfsten Augen eine selbständige Empfindung, eine eigenartige, wenn auch begrenzte Phantasie und plastische Gestaltungskraft wahrnehmen konnten. In drei, vier ganz eigentümlichen Gedichten („Wie es geht“, „Im April“, „Sanssouci“), in gewissen energischen Bildern, die aus den nachgebildeten Gedichten herausleuchteten, in einem und dem andern plötzlich wie aus der Tiefe herauftönenden Klang, der rasch wieder in die allgemein gefällige, aber oft gehörte Musik untertaucht, waren eigner Geist und eignes Leben zu spüren. In dem Sonett „Gegen den Strom“

gab sich ein männlicher Trotz gegen die Pöbelanbetung kund, und der zürnende Zuruf: „Denn Sünde ward es, aus dem Schwarm zu ragen!" wies auf den Entschluß des Dichters hin, diese Sünde zu begehen, soweit es nur immer in seiner Kraft stehe. Schon in den „Zeitstimmen" begann der Dichter zum Teil andre Töne anzuschlagen und verriet, daß er „im Lernen wachsend durch das Leben schreite", und die „Juniuslieder" zeigten ihn reifer, eigentümlicher, als die „Gedichte" erster Sammlung hatten ahnen lassen. Selbst in den rein lyrischen Gedichten, den Frühlingsliedern und Liebesliedern der zweiten Sammlung, spürt man, daß nicht nur die Musik seiner Sprache fester und schwungvoller erklingt, sondern daß ein Widerschein erlebter Wonnen und Leiden durch sie hindurchgeht. Dazu schreitet die Phantasie des Dichters aus dem engen Kreis, in den sie ursprünglich gebannt schien, energisch heraus; Gedichte wie: „Eine Septembernacht", „Morgenländischer Mythus", „König Sigurds Brautfahrt", das Fragment des Gedichts „Julian" erwiesen, daß der Dichter sich nicht mehr mit der Darstellung seiner persönlichen Empfindungen begnügen mochte. In den „Juniusliedern" beginnen auch jene Gedichte, in denen Geibel eine Reflexion so ganz in Stimmung zu tauchen weiß, daß sie lautere Poesie wird („O Heimatliebe, Heimatlust" ist eine treffliche Probe dieser Art), und jene Liedercyklen wie „Der Troubadour", in denen sich eine Folge lyrischer Bekenntnisse zu einem vollen Lebensbild gestaltet. Allein trotz des innern Wachstums, das die „Juniuslieder" kundgeben, ist der große Schritt, mit dem sich Geibel den bleibenden Ehrenplatz in der Geschichte der poetischen Litteratur und auf lange hinaus in der lebendig wirkenden Poesie gesichert, nicht zwischen der ersten und zweiten, sondern zwischen der zweiten und dritten Sammlung seiner Gedichte gethan worden. Diese dritte und vierte Sammlung, die „Neuen Gedichte" und die „Gedichte und Gedenkblätter", enthalten fast alles, was Geibel zu den Dichtern höhern Ranges gereiht hat. Da finden sich die schönsten, tiefsten und unvergänglichsten von seinen Liedern, der „Ada" überschriebene Cyklus, in dem das reinste Glück nachfunkelt und der seelenergreifende Schmerz nachzittert, da die verwandten Klänge aus späterer Zeit: „Ein Traum" und „Um Mitternacht", da die schönen „Lieder aus alter und neuer Zeit" und die „Erinnerungen aus Griechenland", da die ernsten, formedlen Zeitgedichte: „Der Acker ewig umgewühlt vom Pfluge", „Mein

Friedensschluß", „Geschichte und Gegenwart", da die kräftigen und geistvollen „Sprüche", da die phantasievollen Dichtungen: „Mythus vom Dampf", „Babel", „Die Sehnsucht des Weltweisen", „Der Tod des Tiberius", „Der Bildhauer des Hadrian", „Omar", aus denen allen ein Klang tönt, der des Dichters eigne Zeit mächtig und ahnungsvoll berührt, da auch die reizenden Lebensbilder: „Ich fuhr von St. Goar", „Erste Begegnung", „Die Lachswehr" und zahlreiche andre. Die tiefsten Empfindungen, die farbenreichsten Anschauungen, die kühnsten Gedanken, die ein wechselvolles Leben Geibel verliehen, erscheinen in diesen beiden Sammlungen konzentriert.

Auch die „Spätherstblätter" waren im großen und ganzen den Hauptgaben der „Gesammelten Werke" noch hinzuzuzählen. Man muß bei diesem poetischen Spätherbst unwillkürlich jener wunderbaren sonnigen Oktobertage gedenken, in denen einige letzte, aber süße Trauben noch vom Spalier gepflückt werden und die bunt gewordenen Laubkronen gewisser stattlicher Bäume noch so voll und stolz dreinschauen, als gingen die Lager welker Blätter zu ihren Füßen sie nichts an. Freilich sowenig ein solcher Oktobertag trotz seines eigensten Reizes einen Vergleich mit einem tauigen, rosenprangenden Junimorgen oder einem leuchtenden Hochsommerabend zuläßt, sowenig darf man die „Spätherbstblätter" mit den „Neuen Gedichten" und den „Gedichten und Gedenkblättern" unmittelbar vergleichen. Der eigenste Wert dieser Gedichte liegt schon darin, daß sie zumeist nicht mehr dem Erlebnis, sondern der Erinnerung entströmen. Beinahe durchgehends knüpfen die Gedichte, die den ergreifendsten Empfindungslaut und den reinsten Wohlklang haben, an vergangene Momente an und verbinden vergangene mit gegenwärtigen. Die Lieder: „Mitsommernacht", „An eine junge Sängerin", „Eine Sommernacht", „In den mondverklärten Lüften", „Nun ist auch dieser Bann gebrochen" mit ihrem elegischen Hauch und ihrer schönen Ergebung erweisen dies ebenso wie die epischen Bilder: „Nausikaa" und „Der Tod des Perikles", in denen die jugendliche, freudige Begeisterung für griechische Schönheit und griechisches Leben noch einmal auflebt. In vielen andern Gedichten macht sich freilich ein Ermatten und Erstarren geltend.

In den „Heroldsrufen" vereinigte Geibel alle Zeitgedichte, mit denen er die Entwickelung der vaterländischen Verhältnisse zwischen 1849 und 1870, anfänglich in Trauer und Besorgnis,

dann mit wachsender Hoffnung, zuletzt mit Jubel begleitet hat. Es liegt in der Natur solcher Dichtungen, daß hier die Geibelsche Poesie rhetorischer erscheint als in den Liedern und erzählenden Dichtungen. Doch wird in den schönsten der „Heroldsrufe" auch wahrhaft poetische Stimmung in anschaulichem Bild verkörpert.

Geibels dramatische Poesie steht zweifellos nicht auf der Höhe seiner lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung. Während das Fehlen der bisher charakterisierten Schöpfungen eine wahrhafte Lücke in der deutschen Litteratur bezeichnen würde, haben die Tragödien: „König Roderich", „Brunhild" und „Sophonisbe" weder in den Entwickelungsgang des neuern deutschen Dramas eingegriffen, noch offenbaren sie eine Eigentümlichkeit oder einen Teil des innern Lebens des Dichters in entscheidender Weise. Natürlich läßt sich diesen ernsten Anläufen nicht die armselige Weisheit jener „theatralisch-praktischen" Bühnenkundigen gegenüberstellen, für die es ausgemacht ist, daß eine dramatische Dichtung verfehlt sei, sobald sie überhaupt einer poetischen Phantasie entstammt und eine formvolle künstlerische Haltung behauptet. Der Grundmangel der Geibelschen Tragödien liegt nach unsrer Empfindung darin, daß der Dichter dem modernen Drama eine falsche Aufgabe stellte. Ob ihm überhaupt die Fähigkeit gebrach, in die Tiefen des Lebens hinabzusteigen, aus denen die großen dramatischen Leidenschaften und Konflikte erwachsen, ob er jene feste Gestaltungskraft besaß, welche dramatische Charaktere durch den ganzen Verlauf einer Handlung gleichmäßig und doch wechselreich zu entfalten weiß, kann dabei zunächst unerörtert bleiben. Geibels Tragödien, namentlich „Brunhild", aber auch „Sophonisbe", legen der Natur des Dichters zufolge auf die klare Darstellung der streitenden innern Empfindungen mit allem Licht und Schatten der Augenblicksstimmungen und allen feinsten Übergängen ein Gewicht, welches nur da wirksam ist, wo die Dramatiker einen bestimmten gegebenen Stoff wieder und wieder behandeln und ihm immer neue Seiten abzugewinnen trachten. Doch auf diesen Vorzug oder, sagen wir besser, auf diese Besonderheit der griechischen Tragödie muß der Dramatiker der Neuzeit verzichten. Wenn er es nicht vermag, wird er zur Bühne immer nur ein vorübergehendes Verhältnis gewinnen. Geibels „Brunhild" verdankte ihren theatralischen Erfolg nicht den dichterischen Vorzügen, die sie in Wahrheit hat, nicht dem reifen Gleichmaß der einzelnen Teile,

nicht der klangvollen Sprache, sondern dem Versuch, die übermächtigen Gestalten der Nibelungensage auf ein Maß zurückzuschrauben, welches gewissen Anschauungen und Gewöhnungen des heutigen Theaterpublikums entsprechender ist, und dem Übergewicht der heroischen Titelgestalt. Es fehlt den beiden Geibelschen Tragödien eine Handlung, deren Eigenart und Besonderheit sich der Phantasie unverlöschlich einprägt; es fehlen ihnen Gestalten, die, einmal geschaut, unvergeßlich bleiben. Die Gründe des Erfolgs auf der Bühne sind mannigfach, aber in der dramatischen Dichtung wiegen doch die Werke am schwersten, die solche Handlung und solche Gestalten besitzen. Der feine Künstlersinn Geibels kann sich nicht mit der Wahrheit abfinden, daß im Drama weniger oft mehr ist. Den Beleg dazu gibt beispielsweise der eine Lustspielversuch „Meister Andrea", die Dramatisierung einer altflorentinischen Novelle: „Der dicke Tischler", die abwechselnd dem Baumeister Brunelleschi und dem Humanisten Antonio Manetti zugeschrieben worden ist. Ein toller, an die Posse streifender Schwank, der auch nur als solcher zu wirken vermag, der mit rücksichtsloser Lebendigkeit in Szene gesetzt werden müßte, damit Zuschauer und Hörer zur Erwägung seiner Möglichkeit gar nicht gelangen können. Statt dessen versucht Geibel, die lustige Geschichte zu vertiefen, den Vorgang psychologisch wahrscheinlich zu machen, und erreicht damit eher die entgegengesetzte Wirkung, so reizend und anmutig auch einzelne Szenen sind, und so fein und sorgfältig auch der Prosadialog des kleinen Stücks bearbeitet erscheint. Dem Dichter von Geibels Art ist schließlich nur wohl, wenn er sich in gebundener Rede bewegt. Mit ihr hebt er einen so unbedeutenden Vorgang wie den im Sprichwort „Echtes Gold wird klar im Feuer" dargestellten in eine höhere Region, mit ihr gibt er einem Fragment wie der „Jagd von Béziers" einen Reiz, der freilich mehr der episch frischen Schilderung der südfranzösischen Zustände als der dramatischen Anlage gilt, welche wenigstens in diesem Vorspiel nicht eben zwingend ist.

An Geibel schließen sich einige ihm weniger in ihrem persönlichen Wesen und Leben als in ihrer Naturanlage und ihrer Anschauung von den Zielen und Aufgaben der Poesie verwandte Naturen an. In erster Reihe steht hier Johann Gottfried Kinkel. Geboren am 11. August 1815 zu Oberkassel bei Bonn, studierte Kinkel in Berlin und Bonn Theologie, habilitierte

sich an letzterer Hochschule anfänglich in der theologischen, später in der philosophischen Fakultät, ward nach seiner Verheiratung mit der kunstsinnigen, talentvollen Johanna Mathieux 1846 zum außerordentlichen Professor der Kunstgeschichte ernannt. Die erste Sammlung seiner „Gedichte" (Stuttgart 1843) zeigte den Dichter durchaus auf dem Boden humaner, geläuterter Anschauung und Empfindung; als Lyriker wußte er schweren innern Erlebnissen und Herzenskämpfen einen gewinnenden und edlen Ausdruck zu geben; als Epiker zeichneten ihn Plastik, Farbenfülle und ein kräftiger frisch-sinnlicher Hauch aus, der besonders seine Erzählungen (später in den „Erzählungen von Gottfried und Johanna Kinkel", Stuttgart 1850, gesammelt) und die beiden kleinen Epen: „Otto der Schütz" und „Der Grobschmied von Antwerpen" erfüllte; das erstgenannte gewann um seiner Klarheit und Lebendigkeit willen die allgemeinste Verbreitung. Nichts in Kinkels sämtlichen Dichtungen wies auf einen innern Zusammenhang mit dem äußersten Radikalismus hin, gleichwohl fand ihn die Revolution von 1848 in den Reihen desselben. Wegen seiner Beteiligung am badischen Aufstand 1849 zu langer Zuchthausstrafe verurteilt, ward er 1850 durch aufopfernde Freundschaft befreit, ging nach London, von wo er (nach langjähriger angestrengter, aber erfolgreicher Lehrthätigkeit im Exil) im Herbst 1866 als Professor der Kunstgeschichte an das eidgenössische Polytechnikum zu Zürich berufen ward. Hier wurde dem Dichter ein heiterer und fruchtreicher Lebensherbst gegönnt, und als ihn am 13. November 1882 der Tod entraffte, hatte er kurz zuvor noch die kleine erzählende Dichtung „Tanagra" (Braunschweig 1883) vollendet. Kinkels Lyrik, so wie sie sich in den beiden Sammlungen seiner „Gedichte" (1843 u. 1868) darstellt, tönt vielfach in altbekannten Weisen und durchlebt redefroh die allgemeinen poetischen Stimmungen. Aber diese Weisen enthalten doch daneben jederzeit einen eignen Klang, in die gleichsam überlieferten Stimmungen fließt ein Tropfen aus dem Quell persönlichster Empfindung. Von besonderm Wert und den Kern des eigentlichen Talents Kinkels bloßlegend sind die kleinen epischen Bilder aus Welt und Vorzeit, die ebenso wie die größern epischen Dichtungen eine dem Anmutig-Beglückenden von seiten des Lebens zugewandte Phantasie bezeugen. Die populärste der gereimten Erzählungen des Dichters: „Otto der

Schütz", wurde von den beiden spätern: „Der Grobschmied von Antwerpen" und „Tanagra", weit übertroffen. Lebensvoller noch als sie erscheint die Prosanovelle „Margret", eine rheinische Geschichte, die einen eigentümlichen Vorgang, ein ungewöhnliches Schicksal, welches ein getrenntes und doch im Innersten zusammengehöriges Liebespaar unter erschütternden Umständen wieder zusammenführt, mit energischer, schlichter und wirksamer Lebendigkeit vorträgt; die beiden Charaktere, um deren Liebe, Schuld und Trennung, Prüfung und Wiedervereinigung es sich handelt, erkennen wir bis in die letzten Tiefen ihrer Seelen.

Eine mehr brausende und feurige, aber von ähnlichen Kunstanschauungen und Bestrebungen erfüllte Natur wie Geibel und Kinkel war Moritz, Graf von Strachwitz, geboren am 13. März 1822 zu Peterwitz in Schlesien. Strachwitz studierte die Rechte und trat bereits im zwanzigsten Jahr mit den kräftigen und formell vollendeten „Liedern eines Erwachenden" (Breslau 1843) hervor. Seine aristokratische und poetische Gesinnung war gleichmäßig zum leidenschaftlichen Kampf und zur Verachtung gegen die zeitgemäße Anbetung des „goldnen Kalbes" gestimmt, dabei aber von tiefer Innigkeit der Natur- und Liebesempfindung, allem Großen und kraftvoll Edlen mit freiem Sinn zugewandt. Die „Neuen Gedichte" (Breslau 1847) erwiesen die glänzende Begabung des Dichters, namentlich für das Epische, so daß der nach einer Italienreise in Wien am 11. Dezember 1847 erfolgte frühe Tod desselben in Wahrheit als ein großer Verlust für die deutsche Dichtung gelten mußte. Seine gesammelten „Gedichte" (5. Auflage, Breslau 1863) gewannen mit Recht große Verbreitung. Gedichte wie: „Ein Wasserfall", „Germania", „An die Romantik", „Gebet auf den Wassern", „Ein Wort für die Kunst", wie „Die Rose im Meer" und einzelne der Strachwitzschen Sonette und Liebeslieder, Balladen wie: „Ein Faustschlag", „Helges Treue", „Das Herz von Douglas", „Hie Welf" und „Die Jagd des Moguls" werden zu aller Zeit den Perlen der deutschen Lyrik hinzugerechnet werden müssen und den Namen des früh geschiedenen Poeten in der Litteratur erhalten.

---

3) Eduard Mörike.

Je heftiger und leidenschaftlich-anspruchsvoller während der dreißiger und vierziger Jahre die politische Poesie in den Vordergrund getreten war, je unwiderstehlicher die Tendenzdichtung beinahe alle hervorragenden Naturen in ihren Bann zog, um so absonderlicher und isolierter erschienen die poetischen Naturen, welche, von der Gärung der Zeit nicht ergriffen, einem innern Gesetz ihrer Entwickelung folgend, des Zwanges spotteten, den Tagesstimmungen und Moderichtungen der gesamten Dichtung auferlegen wollten. In natürlicher Konsequenz der herrschenden Anschauungen kam der Tag der Geltung für diese Talente erst, als man sich zu Ausgang der revolutionären Periode wieder an die ewigen Rechte der Kunst und die unveräußerlichen ursprünglichen Forderungen der Dichtung erinnerte. Zu den hervorragendsten Erscheinungen dieser Art zählte auch jener bedeutendste Fortbildner der „schwäbischen Dichterschule", dessen Eigenart von den Tendenzpoeten geradezu als ein „Anachronismus" bezeichnet ward.

Eduard Mörike war am 8. September 1804 zu Ludwigsburg geboren, studierte Theologie in Tübingen, wo er sich in enger Freundschaft mit Ludwig Bauer und Fr. Notter zusammenschloß, ward, nachdem er mehrere Jahre als Repetent und Vikar Verwendung gefunden, 1834 Pfarrer zu Cleversulzbach bei Weinsberg, sah sich durch seine Gesundheitsverhältnisse 1843 gezwungen, sein Pfarramt niederzulegen, siedelte sich, litterarisch thätig, 1845 in Mergentheim an, fand dann 1851, nachdem er sich verheiratet, eine Stellung in Stuttgart als Lehrer der Litteratur und der deutschen Sprache an der Töchtererziehungsanstalt des Katharinenstifts. Im Jahr 1866 ließ er sich völlig pensionieren, fuhr aber bis zu seinem am 4. Juni 1875 zu Stuttgart erfolgten Tod fort, poetisch zu schaffen, und war noch in der letzten Zeit seines Lebens mit einer Neubearbeitung seines Jugendromans „Maler Nolten" beschäftigt; eine Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (Stuttgart 1878) faßte wenige Jahre nach seinem Tode die kleine Anzahl von erzählenden Dichtungen und Erzählungen, die selbständig erschienen waren, mit dem Band seiner unsterblichen „Gedichte" und der Neubearbeitung des „Maler Nolten" zusammen, ein seltenes Denkmal stillen, tief innerlichen Lebens und Dichtens in einer wild bewegten Zeit.

In Eduard Mörike war ein Lyriker der sogenannten „schwäbischen Poetenschule" erstanden, der durchaus die Eigenart seiner Landsleute in dem Sinn bewährte, in welchem man den Schwabendichtern allerdings eine bestimmte und berechtigte Stellung und Bedeutung zugestehen muß, und der doch mit jedem Zug seines Wesens und gleichsam mit jedem einzelnen Gedicht der Charakteristik der Schwaben widersprach, welche seit Heines Hohn und Spott landläufig geworden war. Die Annahme, daß nichts Eigentümliches, Wertvolles ,poetisch Starkes aus Württemberg hervorgehen könne, war zusamt den wohlfeilen Witzen über Schwab und Karl Mayer Gesamteigentum aller Feuilletonisten und geistreichen Kritiker geworden. Selbstgefällige Mittelmäßigkeit, verständnislose Abwendung von den „Bedürfnissen der Zeit", unter denen das Bedürfnis nach dem Schönen und poetisch Wahren nicht mehr zu existieren schien, ans Komische streifende Altfränkischkeit wurden den gesamten schwäbischen Dichtern so unabläßig vorgeworfen, daß beinahe niemand mehr auf den Einfall kam, die einzelnen Poeten der Schule als Individualitäten auf ihren besondern poetischen Gehalt hin zu prüfen. Man hatte sich gewöhnt, die Schwaben insgesamt nur als Nachahmer und Nachempfinder Uhlands zu betrachten; diese Gewöhnung wurde den Anfängen mehr als eines jungen Dichters verhängnisvoll, und auch Mörike hatte schwer darunter zu leiden. Über ein Jahrzehnt verstrich, bevor man außerhalb seines engern Vaterlands zu ahnen anfing, daß der alte poetische Stamm hier einen neuen Zweig voll frischer, eigentümlich duftiger Blüten getrieben habe. Die üblich gewordene Verwechselung von Geist und Tendenz machte es schwierig, einzusehen, daß ein vollkommen tendenzloser, durch die Innigkeit seiner Empfindung vor allem ausgezeichneter Lyriker doch zugleich ein geistvoller, mit dem besten Mark der deutschen Bildung genährter Dichter sein könne.

Unzweifelhaft gehört Mörike nach all seinen zunächst in die Augen fallenden Eigentümlichkeiten seiner heimatlichen Dichterschule an. Die guten Eigenschaften derselben erscheinen in ihm konzentriert und gesteigert. Der Dichter geht seiner ganzen Anlage nach jeder Auffassung der Poesie und jedem Litteraturbetrieb, bei dem ein Stück Handwerk eintritt, weit aus dem Weg. Er mißtraut gleichsam der eignen Phantasie, wo ihn dieselbe über den sichern Boden der poetischen Stimmung im eng-

sten Sinn hinausführen will; er besitzt die höchste Feinfühligkeit für den verhängnisvollen Moment, wo die echte gelebte Poesie in Phrase und Rhetorik übergeht. Das ist zugleich ein Vorzug und ein Mangel, den Mörikes Landsmann D. F. Strauß schon vor Jahren in der dem Dichter gewidmeten Skizze seiner „Kleinen Schriften“ feinsinnig und zutreffend charakterisiert hat: „Mörike ist Dichter, jeder Zoll ein Dichter und nur Dichter. Kaum scheint es denkbar, daß das letztere ein Mangel ist, und doch möchten wir Mörike stärkere Assimilationsorgane wünschen. Aus luftiger Kost lassen sich nur zarte poetische Fäden spinnen. Lied, Märchen, Idyll sind die Felder unsers Dichters.“ Mörike gehört zu jenen Talenten, die nicht einen Fuß breit des Gebiets der Poesie an die Prosa und die hohle Rhetorik abtreten und daher der platten Tendenz und dem Scheinesprit ausweichen wie der Sünde. Solche Naturen vermögen freilich dem Leben und der Geschichte, dem großen Strom der Erscheinungen keinen Fuß breit neuen Bodens abzugewinnen, um ihn poetisch urbar zu machen. Sie sind weder Eroberer noch Pioniere. Aber einem Stück des längst für die Dichtung in Besitz genommenen Gebiets widmen sie so treue Sorgfalt und Hingabe, daß das scheinbar ausgenutzte und erschöpfte ihnen neue prächtige Blüten trägt. Und sie folgen hierbei nicht, wie viele meinen, einer Trägheit, sondern einem innersten Zug ihrer Natur, sie sind nur ehrlicher und selbstloser als andre, die gleichfalls auf die Pflege eines kleinen Stücks poetischen Landes angewiesen wären, aber, vom Ehrgeiz angestachelt, auf unfruchtbare Besitznahmen ausziehen. Wäre Mörike von der Natur anders angelegt oder auch vom Leben anders geführt worden, so würde er stärkere poetische Assimilationsorgane besessen haben. So bleibt es sein Ruhm und sein eigenstes Verdienst, daß er innerhalb des engen Kreises Jugendfrische, tiefste Innigkeit, die reinste, sicherste poetische Sinnlichkeit, Fülle eines köstlichen, schalkhaften Humors und daneben doch jenen Geist bewahrt hat, der mit den reifsten Früchten der Bildung genährt ist.

In Mörikes Lyrik ward der oft erklungene, scheinbar ausgeklungene Ton des deutschen Volkslieds in einer Weise lebendig, daß man von vielen seiner hierher gehörigen Gedichte allenfalls meinen könnte, sie würden in einer Sammlung deutscher Volkslieder nur durch die größere Vollendung der Form hervorstechen. Und doch nur allenfalls. Denn mit jenem wundersamen

Instinkt, welcher Mörike in poetischen Dingen angeboren war, läßt er in seine schlichtesten Weisen einen leisen Ton hineinklingen, der individuell und nur ihm gehörig ist. Nicht nur darin, daß er den naturfrischen und süßtraurigen Ton unsers echten Volkslieds viel besser trifft als irgend ein moderner Poet, sondern auch darin, daß er genau soviel vom Eignen hinzugibt, als notwendig ist, um seine derartigen Lieder nicht archaistisch erscheinen zu lassen, verdient er volle Bewunderung. Und so ist ihm das Volkslied mit seiner Eigentümlichkeit der Jungbrunnen für seine individuelle Poesie geworden. Jene Unmittelbarkeit, die in schlichteste, knappste Form die bezauberndste Fülle der Stimmungen und Farben zu bannen weiß, war ihm eigen. So nähert er sich den geheimnisvollsten Wirkungen der Lyrik. Eine scheinbar oft gehörte Weise, ein Vers, der beim ersten Lesen und Hören keinen tiefen Eindruck hervorbringt, ein Lied oder eine kurze Ballade senken sich nachwirkend, nachklingend so tief in die Seele des Hörers, daß sie nicht wieder vergessen werden können. Sie wachen auf wie Eindrücke der Jugend, die unbeachtet geblieben sind und doch so stark waren, daß sie nach Jahren in voller Deutlichkeit wieder vor Augen treten. Gedichte wie Mörikes „Jägerlied", „Rat einer Alten", „Nimmersatte Liebe", „Das verlassene Mägdlein", „Erstes Liebeslied eines Mädchens", „Agnes", „Die Soldatenbraut", „Der Tambour", wie die Balladen: „Der Gärtner", „Schön Rohtraut", „Nixe Binsefuß" vergegenwärtigen uns diese Eigenart und Eigenwirkung des Poeten am deutlichsten. Inzwischen haben auch ganz subjektive Gedichte Mörikes, tiefpersönliche Erinnerungen und Stimmungen jenen elementaren Ton. Das reizend spielende „Jenes war zum letzten Male, daß ich mit dir ging, o Klärchen!" oder „Ein Stündlein wohl vor Tag", „Um Mitternacht" oder das vollendet schöne „Fragst du mich, woher die bange" sind sprechende Zeugnisse dafür. Anderseits stehen unserm Dichter der volle Schwung und das echte Pathos einer erhöhten Lebensstimmung, einer geistvollen allgemeinen Betrachtung der Dinge ebenso zu Gebot wie die reine und ungekünstelte Naivität überquellender Empfindung. Nur daß man auch hier fühlt, wie das Bedürfnis der Klarheit, des unmittelbarsten Ausdrucks, der knappsten Begrenzung auf das ergreifende und erschöpfende Bild sich mit der Natur und künstlerischen Richtung Mörikes decken.

Am nächsten verwandt mit seinen Liedern, wie diese aus dem

Boden seiner Erlebnisse erwachsen, sind die kleinern und größern Idylle unsers Poeten. Wir wüßten kaum einen zweiten deutschen Idyllendichter, der eine so reine, ungetrübte und vorwiegende Empfänglichkeit für das poetische Detail der alltäglichsten Vorgänge, eine so köstliche Gabe, den Naturlaut ohne Plattheit wiederzugeben, besessen hätte wie Mörike. Schon einzelne seiner Lieder und kleinen Balladen erweitern sich zu Idyllen. „Storchenbotschaft", „Abreise", die „Waldidylle", „Ländliche Kurzweil", „Ach nur einmal noch im Leben" bilden gleichsam den Übergang zu den größern Idyllen des Poeten, von denen die „Häusliche Szene" und das Pracht- und Meisterstück Mörikes: „Der alte Turmhahn", die vorzüglichsten sind. Eine oberflächliche Betrachtung könnte meinen, daß dies wunderbare und von seltenster Anmut getragene schwäbische Pfarrhausidyll gleichsam die Quintessenz von Mörikes gesamter Poesie sei. Sie würde dabei nur vergessen, daß in dem reizvollen Spiel des sanft bewegten Gedichts Mörike eben nur die eine Seite seines Wesens, die Fähigkeit, reine und zauberhaft ergreifende poetische Stimmung in die schlichtesten, alltäglichsten Dinge hineinzutragen, entfalten kann, während die andre Seite, die Versenkung in die letzten Tiefen des Herzens und des Daseins, natürlich hier nicht zum Ausdruck zu kommen vermag. Aber ein erquicklicher Hauch von Wärme, von Liebenswürdigkeit durchströmt das kleine Idyll und läßt, wie es bei jedem echten Poem der Fall sein soll, nichts mehr vermissen. Der Rahmen des „Alten Turmhahns" hat genau den Umfang, den Mörike mit dem vollen Zauber seiner Farben und seiner wirkungsvollen Detaillierung erfüllen kann. Bei der größern, zuerst selbständig erschienenen „Idylle vom Bodensee" („Fischer Martin und die Glockendiebe") tritt eine Art Gleichgültigkeit, die Mörike gegen die Komposition an den Tag legte, entscheidend hervor. Das Idyll setzt sich im Grund aus zwei ganz verschiedenen Geschichten zusammen, von denen die eine vom Schiffer Tom, seiner untreuen Liebsten Gertrud und der ihn beglückenden Schäferin Margret sowie von dem lustigen Schwank, mit dem Märten und die Burschen des Dorfs Gertruds habsüchtige Untreue bestrafen, eine ausgeführte ländliche Geschichte voll prächtiger Einzelzüge ist, während der eingeflochtene Schwank von den Schneidern, die im verfallenen Kirchlein statt der Glocke, welche sie stehlen wollen, nur einen alten Filzhut finden, vollkommen für sich stehen könnte. Die Verbin-

dung der beiden Geschichten, die lediglich dadurch motiviert ist, daß dem alten Fischer, wie er den Schneidern einen Streich spielen will, die lustigern Streiche seiner Jugend ins Gedächtnis treten, wird vom Dichter selbst mit leiser Ironie behandelt. Poeten von Mörikes Anlage stehen zumeist mit der Komposition auf einem gespannten Fuß, die äußerliche Abrundung und Verknüpfung gewähren ihnen keine Befriedigung, und im Drang nach der vollen und warmen Belebung des Einzelnen werden sie gleichgültig gegen diese Äußerlichkeit. Für den Totaleindruck eines Kunstwerks ist das freilich nicht immer „Äußerlichkeit“, und jedenfalls ist nur germanischen Menschen möglich, über der Vollendung des Details die Unzulänglichkeit einer Komposition völlig zu übersehen. Es überkommt uns dabei ein Reiz eigentümlicher Art, ungefähr der Empfindung zu vergleichen, die uns in Ruinen beschleicht, deren einzelne Teile wohl erhalten sind, während ein üppiges Grün die Mauern bekleidet und durch die Fensterbogen die Luft hereinströmt. Da ist es, als ob jede Einzelschönheit, die man am ganzen Bau nur achtlos und unbewußt auf sich wirken läßt, in das hellste Licht trete, eine erhöhte Wirkung gewinne; da scheint es, als ob in den Bogen und Simsen, den Kreuzen und Steinrosen ein geheimes Leben erwache. Ähnlich ist es mit den Detailschönheiten unfertiger und unzulänglicher Kompositionen, und mehr als ein Dichter hat auf die Gewißheit hin gesündigt, daß die Unfertigkeit oder Unklarheit der Anlage und des Aufbaus größerer Werke leichter verziehen wird als die Kälte und Leblosigkeit der Einzelheiten. Nicht so Mörike. Trotz seiner Neigung, sich im Detail zu verlieren oder doch zu vergessen, trotz des wunderbaren Gelingens aller charakterisierenden, schildernden, stimmunggebenden Details faßte er im Verlauf seiner Entwickelung seinen Mangel scharf ins Auge. Auch darin ein echter Künstler, daß er keine berechtigte Forderung der Kunst leugnete, selbst wenn er ihr nicht zu genügen vermochte, rang er sich nicht nur in seiner letzten prächtigen Novelle: „Mozart auf der Reise nach Prag“, zu einem abgerundeten, in allen Teilen gleichmäßigen und organischen Ganzen empor, sondern unterwarf auch sein bedeutendstes Jugendwerk, den Roman „Maler Nolten“, einer tiefgreifenden Umarbeitung, um sich nicht ferner nachsagen lassen zu müssen, daß er, der Wirkung seiner Einzelheiten sicher, die Totalwirkung außer Augen gesetzt habe.

Mörikes „Maler Nolten" gehörte in seiner ersten (schon 1832 hervorgetretenen) Fassung zu jenen Produktionen, über welche nicht nur schroff gegensätzliche Urteile laut wurden, sondern die auch thatsächlich einen grundverschiedenen Eindruck auf unbefangene Leser hervorbringen. Es kommt auch hier vor allem darauf an, wie die poetische Empfänglichkeit des Lesers geartet ist. Wer dazu neigt, sich tief in die Einzelheiten zu versenken, wird von der eigentümlich phantasievollen Anlage des Ganzen, von der einzigen Reinheit und Sicherheit der ersten, in den Künstlerkreisen der Residenz spielenden Szenen, von der psychischen Tiefe und innern Wahrheit des eigentlichen Konflikts, von der klassisch klaren Sprache ergriffen werden und sich selbst am phantastischen Schattenspiel „Der letzte König von Orplid" erfreuen. Wer dagegen der konsequenten und gleichmäßigen Durchführung eines ersten Entwurfs, dem Gleichmaß der Teile, der durchsichtigen Klarheit und realen Wahrscheinlichkeit des Totalverlaufs den höhern Wert beimißt, hatte ein Recht, gegen „Maler Nolten", namentlich im zweiten Teil, zu protestieren. Alles das empfand Mörike selbst lebendig, und je mehr er in guten Stunden sich sagen durfte, daß in den gelungenen Partien seines einzigen größern Werks etwas Unvergängliches, Kraft der Gestaltung und Fülle der Empfindung lebe, um so schärfer erkannte er anderseits das Fragmentarische und Undurchgeführte in seinem Roman. So galt seine letzte Lebens- und Dichterarbeit der Umgestaltung und Vollendung dieses Jugendwerks. War ihm diese nicht völlig gegönnt, so konnte er sie doch größtenteils durchführen. Am Vergleich des ältern „Maler Nolten" mit dem (von Julius Kleiber pietätvoll nach Mörikes Aufzeichnungen und Andeutungen abgeschlossenen und herausgegebenen) neuern Roman dieses Titels läßt sich ermessen, mit welchem künstlerischen Ernst Mörike verfahren ist, und wie er anderseits doch den jugendlichen Zug und den vollen Stimmungsreichtum seiner ersten Niederschrift festzuhalten gewußt hat.

Unter den kleinern Erzählungen Mörikes ist noch „Das Stuttgarter Hutzelmännlein" hervorzuheben. Es hat mit der eingeschalteten Historie von der schönen Lau eine so spezifisch schwäbische Färbung, daß die romantische, phantastische Fabel nicht von allen mit gleichem Genuß erfaßt und der liebenswürdige Humor, der ihr zu Grunde liegt, kaum allgemeiner wirksam werden kann. Neben den genannten schrieb Mörike noch

einige Novellen: „Der Schatz“ und „Lucia Helmeroth“, sowie einige Märchen in Prosa, welche voll bestätigen, daß das phantastisch Traumhafte und wiederum alles wirkliche Leben, soweit es als Idyll in die Erscheinung tritt, seine eigensten Gebiete blieben.

---

4) Wilibald Alexis.

Die Tendenzpoesie mit ihrer unfruchtbaren Ausschließlichkeit hatte sich in den dreißiger und vierziger Jahren aller poetischen Gebiete und Formen bemächtigt und beinahe überall gleich verhängnisvoll gewirkt, am verhängnisvollsten jedoch im Roman und der Erzählung, welche als die eigentliche Domäne der gestaltlosen Reflexion, der geistreichen Willkür und der Zeitbeziehung angesehen wurden. Nur eine kleine Zahl der Romandichter, die in den dreißiger und vierziger Jahren zuerst vor das deutsche Publikum traten, vermochte sich den Anforderungen, die gewaltsam von Kritik und Publikum gestellt wurden, zu gunsten einer poetischen Auffassung ihres Erzählerberufs zu entziehen. Die Leserkreise zeigten sich, wo sie das gewohnte Gewürz der Tendenz vermißten, selten willfährig, und die hervorragendsten Vertreter des lebensvollen und auf bleibende Wirkung gerichteten Romans erfreuten sich zum guten Teil erst nach 1848 der Früchte einer schon früh begonnenen und gegen die Ungunst der Zeit behaupteten Thätigkeit. In den litterarischen Schicksalen kaum eines zweiten Erzählers von poetischer Kraft tritt dies so entscheidend zu Tage als in denen von Wilibald Alexis.

Wilibald Alexis, mit seinem bürgerlichen Namen **Georg Wilhelm Häring**, ward am 29. Juni 1798 zu Breslau geboren, siedelte nach dem Tode seines Vaters mit der Mutter nach Berlin über, besuchte das Friedrichswerdersche Gymnasium, trat 1815, als der erneute Aufruf zu den Waffen erging, in das preußische Heer, nahm in dem kurzen Feldzug an der Belagerung einiger Ardennenfestungen teil und begann nach der Heimkehr in Berlin die Rechte zu studieren, welches Studium er in Breslau fortsetzte. Nach bestandenem Examen trat er als Referendar beim Berliner Kammergericht ein, entsagte aber, nach mehrjährigem Schwanken zwischen einer Beamten- und einer Schriftstellerlaufbahn, dauernd den Rechten und widmete sich

ausschließlich der Litteratur. Nacheinander redigierte er die beiden damals hervorragendsten belletristischen Blätter Berlins: das „Konversationsblatt“ und „Den Freimütigen“, errang mit den Romanen: „Walladmor“ und „Schloß Avalon“, die er als Übersetzungen Scottscher Romane herausgab, und die in der That höchst geschickte Nachahmungen der Manier des „großen Unbekannten“ waren, seine ersten Erfolge, schrieb eine Anzahl von Novellen und Skizzen und ließ 1832 den ersten seiner großen und selbständigen Romane, „Cabanis“, erscheinen, der inmitten des Getöses der Tendenzlitteratur als völlig gegensätzlich zu den Anforderungen des Tags nur in kleinen Kreisen Beifall fand. Mit den Romanen: „Das Haus Düsterweg“ und „Zwölf Nächte“ schloß er sich der jungdeutschen Lebens- und Litteraturauffassung an. Das Mißverhältnis zwischen seiner natürlichen Anlage und der von außen her aufgedrungenen Tendenz schien seine Produktionskraft zu lähmen, gegen Ausgang der dreißiger Jahre zog er sich aus der Litteratur gänzlich zurück, warf sich in ein unruhiges Geschäftsleben und büßte bei Häuserbauten und -Käufen, Gründung einer Buchhandlung, Gründung des Seebads Häringsdorf und andern Unternehmungen einen bedeutenden Teil seines ererbten Vermögens ein. Mit dem 1840 erscheinenden Roman „Der Roland von Berlin“ nahm er übrigens noch mitten in der zerstreuenden Vielgeschäftigkeit seine poetische Thätigkeit kräftig wieder auf und setzte dieselbe über das folgende Jahrzehnt hinweg mit immer steigendem Glück und Gelingen fort. Wilibald Alexis gesellte sich den wenigen Talenten zu, die ihr Bestes erst in und nach ihrem fünfzigsten Lebensjahr geben. Im Jahr 1854 siedelte der Dichter von Berlin nach Arnstadt in Thüringen über, wo er sich ein friedliches Heim geschaffen hatte. Anfang der sechziger Jahre ward er von einem Schlaganfall betroffen, der ihm das Gedächtnis raubte und den Rastlosen bald zu völliger Ruhe zwang. Aus einer Lebenslage, die ihm wenig Erfreuendes mehr bot, ward er am 16. Dezember 1871 durch den Tod erlöst.

Wilibald Alexis' „Gesammelte Werke“ (Berlin 1874) vereinigten mit einem gewissen Recht nur seine Romane mit dem Hintergrund der märkisch-preußischen Geschichte. Unter den Jugendarbeiten verdienen allerdings „Walladmor“ (Berlin 1823—24) und „Schloß Avalon“ (Leipzig 1827) um der frischen Phantasie und der glücklichen Art willen, in welcher der

Ton Scotts getroffen war, eine gewisse Teilnahme; auch unter den zahlreichen Novellen älterer und späterer Tage zeichneten sich einige durch einen poetischen Kern und lebendige Gestaltung aus. Aber ganz er selbst, völlig Herr seiner Darstellung, so phantasie- und stimmungsreich, wie er zu sein vermag, zeigt sich der Dichter nur im großen historischen Roman, dem er innerhalb der deutschen Litteratur erst ein volles Lebensrecht gewonnen hat.

Wilibald Alexis' märkische Romane trugen die Bürgschaft der dauernden Wirkung von vornherein in sich und haben diese Wirkung längst bewährt. Wenn man in Anschlag bringt, daß der älteste, „Cabanis", im Jahr 1832 ans Licht trat, so könnten die seitdem verflossenen Jahrzehnte wohl als eine unwiderlegbare Bürgschaft für die innere Tüchtigkeit und Lebensfähigkeit von Produktionen gelten, welche nach einem Halbjahrhundert mit beinahe ungeschwächter Frische poetisch zu uns sprechen. Je mehr der Roman, namentlich in seiner modernsten Behandlungsweise, zur äußersten Vergänglichkeit verurteilt scheint, je mehr er in geistigem Sinn das Wesen jener materiellen Gegenstände annimmt, die nur frisch genossen werden können, um so höher muß die bewährte Dauerbarkeit innerhalb dieser Form gehalten werden. Das Bedeutsame von Wilibald Alexis' dichterischer Entwickelung liegt darin, daß es ihm gelang, sich aus der ganzen kunstfeindlichen und vom Wege gestaltender Poesie hinwegdrängenden Stimmung jener Tage zu befreien, in denen der Maßstab auch für die künstlerischen Dinge ausschließlich der Politik entnommen wurde. Und das ist um so höher anzuschlagen, als sich der Schriftsteller keineswegs gegen die Einflüsse der Zeit und die Irrungen des Zeitgeschmacks verschloß. Freilich lagen Alexis' poetische Anfänge nicht im Beginn der jungdeutschen Periode, sondern weiter zurück, in der Romantik. Daß sein erster größerer Romanversuch eine kecke Täuschung des Publikums gewesen war, welches eben für Walter Scott schwärmte und den „Walladmor" des jungen Berliner Kammergerichtsreferendars für ein Werk des „großen Unbekannten" der Waverley-Romane gelten ließ, daß also gewisse Neigungen und darstellende Kräfte in ihm erweckt und angeregt waren, ehe die jungdeutsche revolutionäre Bewegung begann, war dabei sicher nicht unwichtig. Der poetische Zug von Alexis' Natur erwies sich mächtiger als die falsche Theorie. Bei der Rührigkeit, durch

welche sich der vielseitige, kenntnisreiche, praktisch-geschäftige Dr. Häring auszeichnete, ließ er sich freilich nachmals durch keinen innewohnenden poetischen Drang abhalten, als Journalist, Herausgeber, Bearbeiter des „Neuen Pitaval“ und andre Thätigkeit der Litteraturauffassung des jungen Deutschland zu entsprechen. Ja, in einzelnen Produktionen (unter andern im Roman „Das Haus Düsterweg“ und vielen Novellen) versuchte er sogar, mit der Richtung des Augenblicks zu gehen und die Probleme desselben zu behandeln. Aber jener kategorische Imperativ, den man, wenn irgendwo, in der Seele des schaffenden Dichters und Künstlers voraussetzen muß, wies ihn unablässig wieder auf das im „Cabanis“ zuerst betretene Gebiet des historischen Romans mit dem Hintergrund des heimatlichen Landes hin. Von 1840 an ward die Dichtung der märkischen Romane, nun wohlbewußt, der Mittelpunkt der vielseitigen litterarischen Thätigkeit des Dichters. Nacheinander erschienen: „Cabanis“ (Berlin 1832), „Der Roland von Berlin“ (Leipzig 1840), „Der falsche Waldemar“ (Berlin 1842), „Die Hosen des Herrn von Bredow“ (ebendas. 1846—48), „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ (ebendas. 1852), „Isegrimm“ (ebendas. 1854), „Dorothea“ (ebendas. 1856). Und so unzweifelhaft die Reihe der übrigen Werke des rührigen Schriftstellers in verhältnismäßig kurzer Zeit vergessen sein wird, so sicher haben die genannten Schöpfungen des Dichters Anspruch auf bleibende Bedeutung.

Wilibald Alexis empfand mit dem Instinkt einer verwandten Künstlerseele und zu einer Zeit, wo alle Welt das Verdienst der Scottschen Poesie in antiquarischer Romantik, in Landschafts- und Architekturmalerei, in Kostüm- und Waffenschilderung, in Tartans und Claymors suchte, den eigentlichen Lebenskern der gefeierten Romane heraus. Wenn es zur vollen Wirkung des historischen Romans innerster, ja leidenschaftlicher Beteiligung an einer dargestellten Vergangenheit bedurfte, welche Vergangenheit konnte näherliegen als die vaterländische? Und wenn alles darzustellende historische Material in Fleisch und Blut der Poesie verwandelt werden mußte, wo war dies verhältnismäßig leichter als auf dem eigensten Boden, wo in den unmittelbaren Überlieferungen und Erinnerungen jeder ältern Generation schon ein historisches Material voller Leben vorhanden ist, wo sich unmittelbarer Eindruck von heute und

Tradition von ehedem geheimnisvoll und fast unlöslich miteinander verbinden? Je kleiner das Terrain, um so sicherer der Blick der Poeten über dasselbe: Walter Scott hatte wohl gewußt, was er that, wenn er selbst nach England nur gelegentliche poetische Streifzüge wagte und den Hof Ludwigs XI. von Frankreich nur durch das Auge und die Seele eines jungen Schotten spiegelte. Auf die unbedingteste Gewalt des Dichters über sein Gebiet mit allen Lebenserscheinungen und Erinnerungen, mit dem Nachklang alten Lebens in allem Gegenwärtigen, mit der ganzen Natur, der ganzen zu Fleisch und Blut gewordenen Vergangenheit kommt es ausschließlich an, und ohne diese Voraussetzung ist ein wirkliches Interesse eines wahrhaften Dichters am historischen Roman nicht denkbar. Das scheint einfach genug, und doch wird es vielfach mißkannt. Auch genügt es bei alledem noch nicht, auf irgend einem Erdenwinkel heute und Jahrhunderte zurück völlig daheim zu sein, es handelt sich weiter darum, die Bedeutung dieses Erdenwinkels für eine größere Gesamtheit, für das Dasein im allgemeinen oder wenigstens für das Dasein des eignen Volks, zu irgend einer Zeit, in irgend einem Vorgang poetisch darstellen und erweisen zu können. Insofern ist selbst die Klage über die deutsche Zerklüftung und Zersplitterung nicht ganz berechtigt; es wird wenige deutsche Länder geben, die nicht einen Moment ihrer Vergangenheit, ihres eigensten Lebens hätten, in dem sie auch wichtig für die Gesamtheit waren.

Aber begünstigt ward Wilibald Alexis freilich durch die Eigenart der märkischen Geschichte, den Gang derselben und die zähe Stetigkeit, mit der hier eine Staatsidee nach und nach mit Land und Volk, dem ganzen Wesen der Menschen, der Kultur des emporgearbeiteten kargen Landes, gleichsam mit Himmel und Erde verschmolz. Dies aufzufassen, darzustellen, durch alle Wandlungen und Erscheinungen hindurch zu verfolgen, wäre allenfalls auch als eine geschichtsphilosophische Aufgabe für irgend welchen Tendenzschriftsteller der Espritschule erschienen. Gewiß nur, daß ein solcher aus Büchern und Übersichten, selbst aus Aktenstücken und Urkunden kein treues Bild des Landes und Volkes erhalten hätte. Dazu muß der Romandichter eben im Lande gelebt haben, mit allen seinen Besonderheiten vertraut sein. In den meisten deutschen Romanen dieser Art fallen das frei poetische und das historische Element auseinander, das letztere

geht nicht völlig im erstern auf. Selbst in den wenigen Romanen, wo beides gleichmäßig vorhanden war, blieb die Verbindung lückenhaft, und gar viele deutsche historische Romane machen den Eindruck von alten Bildern, an denen bald der Hinter-, bald der Vordergrund mit besonderer Vorliebe behandelt ist, in denen aber regelmäßig der Mittelgrund fehlt.

Wohl kann man sagen, auch Wilibald Alexis habe der höchsten Vorstellung vom Wesen des historischen Romans nicht überall entsprochen. Gewiß ist, daß in allen seinen Romanen einzelne ganz prosaische Elemente und Auseinandersetzungen, störende Reflexionen des Dichters, reine Berichterstattungen, die nichts weniger als voll angeschautes Leben sind, sich vorfinden. Aber sie beeinträchtigen die Wirkung des Ganzen kaum, weil sie sich nirgends da hineindrängen, wo der Dichter in der That zu Wort kommt, und wo er mit hinreißender Macht der Darstellung die verschiedensten Bilder und Gestalten aus der Vergangenheit der Mark Brandenburg gibt, überall verknüpft mit Naturbedingungen und Naturerscheinungen des wenig begünstigten Landes, und überall hindeutend auf den Zusammenhang dieses märkischen Lebens und Wesens mit dem allgemeinen deutschen. Gleichviel, welche Zeiten er auch schildere (im „Falschen Waldemar“ die denkwürdigsten Tage des brandenburgischen Mittelalters, im „Roland von Berlin“ den gewaltigen Zusammenstoß altmärkischer Überlieferungen mit dem Autoritätsstreben des neuen Fürstenhauses der Hohenzollern, in den „Hosen des Herrn von Bredow“ die ereignis- und wandlungsreiche Zeit Kurfürst Joachims I., in „Dorothea“ die letzten Tage des Großen Kurfürsten, in „Cabanis“ die Zeit der Schlesischen Kriege und Friedrichs des Großen, in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ den tiefsten Verfall des preußischen Staats vor und nach Jena, im „Isegrimm“ endlich den Beginn der Wiedererhebung mitten unter dem Druck und Leid der Fremdherrschaft), immer und überall begegnen wir einer Fülle wahren Lebens und einer Verkörperung historischer Momente in großen Situationen und durch Gestalten von Fleisch und Blut, die uns anheimeln und ergreifen. Wilibald Alexis zieht es meist vor (so sicher und gut ihm historische Porträte gelingen), die Rückwirkung der historischen Ereignisse auf die Normalzustände im Volk, auf das Leben jener Tausende von Menschen darzustellen, die zunächst nicht historische Gestalten sind. Er zeichnet die Charak-

tere der Junker, der Bürger, der Bauern durch alle Wandlungen, welche Zeit, Sitte und Einwirkung der großen geistigen und äußern Kämpfe in und außer der Mark gebracht haben. Und er liebt es auch, in seiner Darstellung späterer Zeiten, in denen der heutige preußische Staat schon aus dem Kurfürstentum des ersten hohenzollernschen Friedrich erwachsen war, die Mark noch immer in den Vordergrund zu stellen und an ihrem Leben und ihren Menschen den Wechsel der historischen Zustände nachzuweisen. Aber nirgends ist der Dichter abstrakt, meistenteils ein vorzüglicher Erzähler, der das Unscheinbarste gegenständlich zu machen versteht, ein gewaltiger Stimmungsgebieter, namentlich wenn es sich um die trotzige Festigkeit und zähe Zuversicht dieser norddeutschen Menschen unter Fährlichkeiten und Kämpfen aller Art handelt. Hier ist wohl der „Isegrimm" das Meisterstück: die ganze Figur des festen, so patriotischen wie beschränkten Gutsherrn, seine herzerschütternden Erlebnisse in der Zeit der schweren Bedrängnis und die furchtlose Kühnheit, mit der er fort und fort für den Umschwung wirkt, ja sich selbst und sein Standesvorurteil besiegt, wo es sein Land und Volk gilt, dazu alle umgebenden Figuren, die mit entschiedenster Deutlichkeit vor das Auge des Lesers treten, und das Leben auf den Gutshöfen, in den Dörfern, zwischen Kiefernwaldungen, in den kleinen märkischen Städten, alles so anschaulich, so sicher gezeichnet — grau in grau, aber ergreifend und wirkungsvoll! Man hat Wilibald Alexis gelegentlich beschuldigt, er habe die Mark als ein Land voll charakteristischer, dem profanen Auge verborgener Naturschönheiten darstellen wollen. Wohl ist wahr, daß sein Blick für die spärlichen Reize dieser kargen Natur geschärft ist: die Morgensonne über dem Kiefernwald, das Heidekraut an der Lichtung desselben, die Wolkenspiegelungen in dem klaren oder dunkeln Landsee mit den Stimmungen, die sie in seinen harten, festen Menschen erwecken, führt er häufig vor. Aber im ganzen verhüllt oder verschönert er die Kargheit, die Armut, die Eintönigkeit, die rauhe Feindseligkeit dieser Natur gegen das Behagen und die Anmut des Lebens nicht; er zeigt die Menschen des Landes im Kampf dagegen, zeigt aber auch, wie sich die schlaffern Naturen bis zur Stumpfheit unter diese Rauheit beugen. Man kann also kaum von beschönigender Darstellung sprechen. Daß der Dichter warmen Anteil an seiner Szenerie wie an seinen Gestalten nimmt, kann ihm doch im Ernst nur eine Krittelei

verübeln, die lange Zeit unendlich vornehm auf die tüchtige Gestaltungskraft und das tiefe innere Leben in diesen vaterländischen Romanen herabsah und nun plötzlich gewahren mußte, daß wirkliche und große Gestaltungskraft, unzweifelhaftes, warmes Leben in aller Poesie doch diejenigen Elemente sind, auf die zuletzt das meiste, wenn nicht alles ankommt.

Vollendete Kunstwerke in dem Sinn, den man gewöhnlich damit verbindet, Schöpfungen von vorzüglicher Proportion aller Teile, von reinem Gleichmaß der Stimmung und Darstellung, von klarer Ausgestaltung aller Einzelheiten sind die Romane des Dichters bei allen Vorzügen nicht. Als Ausnahme darf die erste Hälfte des Romans „Die Hosen des Herrn von Bredow“, die den besondern Titel „Hans Jürgen und Hans Jochem“ führt, insofern gelten, als hier ein einziger Vorgang, in dem sich das ganze märkische Leben der Zeit spiegelt, und der doch ein tiefgehendes, allgemein menschliches Interesse hat, in vollendeter, fast dramatischer Komposition, ohne störende Episoden, beinahe ohne Zwischenreden des Autors und ohne Abirrungen in Reflexionen oder gar in Züge der Charakteristik, die außerhalb der Zeit liegen, vorgeführt wird. In „Hans Jürgen und Hans Jochem“ haben wir die höchste Wirkung und Meisterschaft, welche Wilibald Alexis vergönnt war, in jenem frischen, fortreißenden Zug vor uns, der eine solche Schöpfung zur mustergültigen und klassischen erhebt. Es ist kein Vorwurf, sondern eine Thatsache, daß in den übrigen Romanen des Schriftstellers diese höchste Wirkung zwar wiederkehrt, einzelne Charaktere noch lebendiger und seelisch noch mehr vertieft sind, daß die Sprachgewalt, die Alexis zu Gebote steht, in einzelnen Situationen und Teilen noch bedeutender erscheint als im genannten Meisterwerk, daß aber bei der breitern Anlage, dem ausgedehntern Hintergrund dieser Schöpfungen die vollendeten Partien derselben viel häufiger unterbrochen und von minder poetischen, minder ausgestalteten Episoden durchsetzt werden als in „Hans Jürgen und Hans Jochem“. Die außerordentlichen Schwierigkeiten des historischen Romans, die unvermeidlichen Gefahren desselben treten uns eben in den vorzüglichen Leistungen unsers Poeten zuzeiten sehr deutlich vor Augen. Daß es aber möglich ist, eine als Zwittergattung verrufene Form zur wahrhaften Dichtung zu erheben, daß in zerfahrener Zeit gerade solche Aufgabe den tiefern poetischen Sinn und die starke Gestaltungskraft zu reizen vermag,

erweisen die „märkischen Romane", die ihren Urheber weit überdauern und in aller Zukunft als wirkliche Bahnbrecher des deutschen historischen Romans, der volle Dichtung ist, zu gelten haben werden.

---

5) Charles Sealsfield.

Die jungdeutsche Bewegung war auf ihrer Höhe angelangt, als die ersten Schriften eines Erzählers und Schilderers hervortraten, von dem lange Zeit hindurch niemand zu sagen wußte, ob er der deutschen oder englischen Litteratur angehöre, bis es sich klar erwies, daß diese eigentümlichen Werke ursprünglich deutsch gedacht und geschrieben seien, wenn auch besondere, in ihrer Art einzige Lebensumstände den Verfasser befähigten, sich als kosmopolitischen, mehrsprachigen Schriftsteller zu bewähren. Charles Sealsfield, wie der Autor der „Lebensbilder aus beiden Hemisphären" und des „Kajüttenbuchs" sich nannte, entsprach in mehr als einem Sinn den Forderungen und Idealen der Jungdeutschen. Glänzende Schilderungen fremdartiger, neuer Zustände, breit ausgedehnte Räsonnements über die mannigfaltigsten Themata, meist aber ethnographisch-politischer Natur, eine gewisse Formlosigkeit, eine hastig wechselnde, abspringende Weise des Vortrags bei Sealsfield gemahnen an die Ideale der Prosa, welche Gutzkow und Mundt damals noch verkündeten. Und doch lebte ein andres und wertvolleres Grundelement, ein Kern wirklicher Dichtung und Gestaltung in den eigentümlichen Schöpfungen des Deutschamerikaners, doch gehörte auch Sealsfield mit seinen Skizzen, Erzählungen und Romanen zu denjenigen Schriftstellern, bei denen man von einer Rückkehr zur Kunst sprechen darf. Das Bedürfnis wie die Fähigkeit fester Gestaltung, poetischer Totalität der Stimmung ringen überall in Sealsfields Werken mit einer pikanten, auf Blendung und Überraschung der Leser gerichteten Manier, welche der Zeitmanier nur zu nahe verwandt ist. Aber sie ringen siegreich, und trotz hundert Nebenabsichten bildete sich der eigentümliche poetische Abenteurer zu einem der lebendigsten und charaktervollsten Erzähler heraus, welche die neuere deutsche Litteratur aufzuweisen hat.

Charles Sealsfield oder, wie er eigentlich hieß, Karl Postl wurde am 3. März 1793 zu Poppitz bei Znaim in Mähren als der Sohn eines Bauern geboren. Zum geistlichen Beruf bestimmt, besuchte er das Gymnasium zu Znaim, trat 1808 als Konventsstudent in das Prager Kreuzherrenstift, dann in den Kreuzherrenorden selbst ein und wurde in verhältnismäßiger Jugend Ordenssekretär. Der Genuß einer angesehenen, sorglosen Stellung, der Zutritt, den er in die besten Kreise Prags gewann, brachten ihn in Zwiespalt mit seinen geistlichen Pflichten, mit einem guten Teil seiner Ordensbrüder, und er versuchte eine weltliche Stellung außerhalb des Klosters zu erringen. Als diese Versuche in Wien scheiterten, entschloß er sich zur Flucht und ging im Sommer des Jahrs 1823 nach Amerika. Er scheint, von einflußreichen und wohlhabenden Freunden in Österreich mit Empfehlungen und Mitteln ausgestattet, zuerst nach New Orleans und Louisiana gelangt zu sein, von hier aus die Union, die eben damals in ihrem ersten mächtigen Aufschwung begriffen war, bereist zu haben. Ende 1824 ließ er sich zu Kittaning in Pennsylvanien nieder, entschloß sich aber im Jahr 1826 zu einer Rückkehr nach Europa, um seine inzwischen gemachten Beobachtungen über das Leben in den Vereinigten Staaten litterarisch zu verwerten und Verbindungen für künftige litterarische Thätigkeit anzuknüpfen. Es gelang ihm während eines längern Aufenthalts in Europa, ein Reisewerk unter dem Pseudonym Charles Sidons bei Cotta in Stuttgart und Murray in London zum Druck zu bringen; übrigens aber hatte er bis zu seiner zweiten Reise nach den Vereinigten Staaten und auch in den ersten Jahren daselbst mit aller jener Unbill des Lebens zu kämpfen, die fast keinem beginnenden Schriftsteller erspart bleibt, der sich auf den Erwerb seiner Feder allein stützen muß. Erst als er 1829 in die Redaktion des „Courrier des États-Unis" eintrat, welcher 1830 in das Eigentum Joseph Bonapartes, des Exkönigs von Neapel und Spanien, überging, und vollends, seit er als Agent und politischer Korrespondent Josephs und zugleich als Korrespondent der New Yorker Zeitung „The Morning Courier" 1832 abermals nach Europa gelangte, erging es ihm materiell besser. Seit 1833 lebte er in der Schweiz, zuerst in Tegernweilern, dann in Zürich, in Feuerthalen und Schaffhausen, und entfaltete eine fast fieberhafte litterarische Thätigkeit. 1837—38 war er neuerdings in Amerika, fühlte sich

aber, da inzwischen seine deutschen Schriften große Erfolge errungen hatten, während die englisch geschriebenen nur mäßigen Beifall fanden, doch bald wieder nach Europa gezogen. Er ließ sich völlig in der Schweiz nieder; die letzten Reisen, welche er 1850 und zwischen 1853 und 1858 nach Amerika unternahm, scheinen hauptsächlich seinen Vermögensangelegenheiten gegolten zu haben. Nach 1858 siedelte er sich bei Solothurn an, wo er ein Haus „unter den Tannen" ankaufte und seine letzte Lebenszeit in völliger Isolierung verbrachte. Er arbeitete noch jahrelang litterarisch weiter, verbrannte aber die letzten größern Werke, die er schrieb, vermutlich, weil er in ihnen Anschauungen über den Gang der Dinge in den Vereinigten Staaten ausgesprochen, welche durch den Bürgerkrieg seit 1861 widerlegt wurden. Von körperlichen Leiden gefoltert, sah Sealsfield seinen Lebensabend noch von der Besorgnis getrübt, durch die amerikanischen Wirren sein Vermögen, die Grundlage seiner trotzigen Unabhängigkeit, zu verlieren. Das Geheimnis seines Vorlebens in Österreich bewahrte er treu; erst nach seinem Tode, der am 26. Mai 1864 zu Solothurn erfolgte, und durch sein Testament trat seine wahre Abstammung zu Tage.

Sealsfield-Postl veranstaltete bei Lebzeiten eine Ausgabe seiner „Gesammelten Werke" (Stuttgart 1845—46), welche mit unwesentlichen Ausnahmen seine poetischen und halbpoetischen Werke enthält und die Eigenart seiner Lebensauffassung und Gestaltung ins hellste Licht setzt. Nicht ohne einen Anflug jener Prätension, von der fast alle Schriftsteller der dreißiger Jahre durchdrungen waren, nicht ohne die Täuschung, daß der ethnographische oder historische Gehalt einem Buch höhern Wert verleihe als der poetische, trat er in die Litteratur. „Die Tendenz ist eine höhere als die des eigentlichen Romans, sie nähert sich der geschichtlichen." In der That legt Sealsfield in seinen bedeutendsten Werken ein überaus großes Gewicht auf die Wiedergabe seiner Beobachtungen, seiner Studien über Vergangenheit, Völkermischung und Natureinflüsse der amerikanischen Südstaaten und Mexikos. Aber der poetische Gestaltungstrieb ist stärker als seine falsche Theorie, und seine Leistungen sind da am bedeutendsten, wo er, von seinem Gegenstand fortgerissen, nur erzählen, darstellen will und den Leser tief in die Stimmung seiner Charaktere und ihrer Umgebung hineinzieht, wo Erzählung und Schilderung in eins verschmelzen. Dies gilt von den „Trans-

atlantischen Reiseskizzen" (Zürich 1834) und den „Lebensbildern aus beiden Hemisphären" (ebendas. 1835), in welchen freilich zunächst die Kunstlosigkeit und gleichsam Zufälligkeit der Komposition in die Augen fällt, die nur aneinander gereihte Schilderungen scheinen, während doch „Ralph Doughbys Brautfahrt" oder die Geschichte des Grafen Vergennes und des alten Squatters Nathan im „Pflanzerleben" nur von den eingeschobenen Abschweifungen und manchen überflüssigen Räsonnements befreit zu werden brauchen, um als geschlossene, charakteristische, blut- und lebensvolle Erzählungen zu erscheinen. Die Fremdartigkeit des dargestellten Lebens hat in diesem Fall ihr gutes Recht, sie gewährt dem Dichter die Möglichkeit, die ursprünglichsten Tugenden der Menschennatur, die rauhe Thatkraft und den religiös vergeistigten Freiheitssinn, darzulegen. Bedeutender als diese erzählenden Skizzen, unter denen die unvollendete: „Die große Tour", auf einen spannenden Roman angelegt ist, bedeutender auch als die „Sturm-, Land- und Seebilder" (Zürich 1838) und „Das Kajüttenbuch" (ebendas. 1841) erscheinen die beiden großen Romane: „Der Legitime und der Republikaner" (ebendas. 1833) und „Der Virey, oder Mexiko im Jahr 1812" (ebendas. 1838), in denen sich die ganze Kraft und der seltene Anschauungsreichtum Sealsfields entscheidend offenbaren. „Der Legitime und der Republikaner" spielt in New Orleans und Louisiana um die Zeit des letzten englisch-amerikanischen Kriegs (1812—14) und ist zwar von dem gleichen Geist überreizter Bewunderung alles Amerikanischen durchdrungen, der die Skizzen und Schilderungen des Autors beseelt, bezeugt aber zugleich ein außerordentliches Talent, Charaktere zu erschaffen und eine vielbewegte, weitverzweigte Handlung lebendig und anschaulich vor aller Augen zu stellen. Die Lebendigkeit steigert sich, indem der Autor bemüht ist, den Lebensdrang und die Ursprünglichkeit der emporstrebenden Amerikaner wiederzugeben, oft sogar ins Fieberhafte; Sealsfield steht dann unter dem Zwang des Gefühls, als ob das Geschlecht neuer Menschen, das er darstellen will, eine ganz neue Weise der psychologischen Enthüllung wie der äußerlichen Charakteristik bedinge. Daß der Stil in solchen Momenten etwas Hastiges, Sprunghaftes, ja durch und durch Manieriertes erhält, ist nicht zu leugnen. Im allgemeinen aber quillt der Ton von Sealsfields Vortrag unmittelbar und ungekünstelt aus den Dingen selbst,

und das leidenschaftliche Interesse, welches der Poet an den Zuständen nimmt, die er in seinem Roman zugleich wiedergibt und idealisiert, trägt ihn über gewisse Klippen seiner Ausdrucksweise hinweg. Die deutsche Bewunderung des Fremden, welche den Roman erfüllt, erstreckt sich bis in die häßliche Sprachmischung hinein, in welcher sich Sealsfield seitenweise gefällt. Eine noch weit bedeutendere Anlage hat der Roman „Der Virey und die Aristokraten, oder Mexiko im Jahr 1812". In ihm wird, soweit der Roman eine historische Grundlage besitzt, der Beginn der neuspanischen Revolution geschildert; die Zeichnung der einzelnen Charaktere, obwohl sicher und originell wie bei Sealsfield immer, tritt zurück gegen die Vorführung der Massen, der Spanier, der Kreolen, der verdorbenen und verschlagenen Farbigen, des Mestizenpöbels und der apathischen Indianer, welche, durch Abgründe der Bildung und der Lebenshaltung getrennt, die blutigen Zuckungen und resultatlosen Kämpfe der mexikanischen Revolution herbeiführen. In der Schilderung und Einführung dieser Massen entfaltet Sealsfield nicht nur eine blendende Farbenfülle, eine Virtuosität der Gruppierung und Bewegung, sondern ein nahezu dramatisches Talent und die stärkste Fähigkeit, historisch-politische Vorgänge in einzelnen Gestalten zu verkörpern, den gesamten Lebensatem einer Zeit, die Resultate sowohl einer exotischen Natur als einer barbarischen Halbkultur in bestimmten Vorgängen und Genreszenen zur Poesie umzuwandeln. Bei alledem litt „Der Virey" unter der Thatsache, daß ihm die eigentlich dichterische Grundidee fehlt, die eben durch keine historische oder politische Idee ersetzt werden kann. Die Meisterzüge des Werks treten hauptsächlich im ersten Teil desselben hervor, in den spätern macht sich die Unmöglichkeit geltend, den Stoff in der Breite, in der ihn Sealsfield erfaßt hat, künstlerisch zu bewältigen. Jedenfalls trugen sämtliche Lebensbilder und Romane des poetischen Deutschamerikaners ein Beträchtliches dazu bei, den Gesichtskreis des deutschen Publikums zu erweitern und die Forderungen der Leser an lebendiger Wiedergabe großer Naturszenen und Volkstypen zu erhöhen.

Als schwächerer Nachfolger Sealsfields, dessen mäßiges Talent trotz des Reichtums realer Eindrücke der Schnell- und Vielproduktion nicht gewachsen war, in der er sich späterhin gefiel, erscheint Friedrich Gerstäcker. Geboren am 16. August

1816 zu Hamburg, hatte er sich der Landwirtschaft gewidmet, war 1837 nach Amerika ausgewandert und hatte in allen möglichen Lebensstellungen ein paar Jahre lang die Union bereist, auch als Jäger die Prärien und Urwälder des äußersten Westens kennen gelernt. Im Jahr 1843 kehrte er nach Deutschland zurück und begann sich als Schriftsteller zu versuchen. Neuen Stoff für seine Schilderungen und schildernden Romane führten ihm eine zwischen 1849 und 1851 unternommene Reise um die Welt, eine Reise nach Südamerika (1860 und 1861) und eine abermalige Fahrt durch die Vereinigten Staaten und Mexiko in den Jahren 1867 und 1868 zu. Zwischen diesen Weltfahrten lebte Gerstäcker als Schriftsteller in Leipzig, Gotha, zuletzt in Braunschweig, wo er am 31. Mai 1872 starb. Gerstäcker fehlt es weder an äußerlicher Lebenskenntnis noch an einer energischen Erzählergabe, aber nur selten und in einzelnen volkstümlichen Erzählungen („Germelshausen", „Der Klabautermann" und andre) besiegen eine vorübergehende poetische Stimmung und tiefere Empfindung die robuste Nüchternheit seines Naturells und seine souveräne Gleichgültigkeit gegen die künstlerische Form. Im allgemeinen bringt er es über lose komponierte oder vielmehr aneinander gereihte Bilder aus dem Alltagsleben der transatlantischen Welt, in der er sich zu Hause fühlt, kaum hinaus. Unter Gerstäckers zahlreichen Romanen haben die ältern, wie: „Die Regulatoren in Arkansas" (Leipzig 1845), „Die Flußpiraten des Mississippi" (ebendas. 1848), „Tahiti" (ebendas. 1854), den Vorzug größerer Frische, den spätern merkt man allzusehr an, daß dem Autor die innere Freude und Teilnahme an seiner Produktion verloren gegangen sind, obschon es auch in den spätesten Werken an einzelnen prächtigen Schilderungen, photographisch treuen Porträten, namentlich von verwegenen Jägern und Krämern, von Naturburschen aller Art, nicht mangelt. Der Enthusiasmus Gerstäckers für amerikanische Zustände und Menschen kam dem Sealsfields beinahe gleich, nur daß komisch genug Sealsfield die Amerikaner glorifiziert, weil er in ihrer rauhen republikanischen Tugend und ihrer scheinbar brutalen Nüchternheit große, weltumwälzende Gedanken, eine gleichsam latente Poesie erblickt, während sie Gerstäcker umgekehrt preist, weil ihnen auch nicht ein Funken Poesie oder poetische Leidenschaft innewohne.

Eine mehr Gerstäcker als Sealsfield verwandte Natur, ein

dritter Schriftsteller, der seine amerikanischen Eindrücke zur Grundlage nahm, war Friedrich August Strubberg, welcher (1808 zu Kassel geboren) nach langjährigem Aufenthalt und mannigfachen Abenteuern in Nordamerika nach Kassel heimkehrte und unter dem Pseudonym Armand eine Anzahl von Skizzen, Erzählungen und Romanen veröffentlichte, deren Hauptreiz in dem fremdartigen Hintergrund, in der Wiedergabe von Jagd- und Kriegsabenteuern aus den halbzivilisierten Ländern des Westens lag. Die Skizzen: „Bis in die Wildnis“ (Breslau 1858) und „An der Indianergrenze“ (Hannover 1859), der Roman „Sklaverei in Amerika“ (ebendas. 1862) sind ausreichende Proben seiner Art der Darstellung; auch hier ist von eigentlicher Poesie wenig zu finden, wohl aber eine Fülle von äußerlichen Lebensbeobachtungen und abenteuerlich-bunten Vorgängen, welche den Unterhaltungsbedürftigen mehr oder minder für Poesie gelten.

---

6) Berthold Auerbach und die Dorfgeschichte.

Ähnlich wie der exotische Roman Sealsfields, der in Weltweiten und fern liegende Verhältnisse einführen sollte, erwuchs die völlig gegensätzliche Dorfgeschichte, welche in einer begrenzten heimatlichen Landschaft ihren Unter- und Hintergrund fand, aus dem Bedürfnis nach neuen Stoffen, neuen Gestalten und wesentlich neuen Wirkungen und stand noch in einem gewissen ursachlichen Zusammenhang mit der jungdeutschen Bewegung. Der Schriftsteller, welcher nach Immermanns bahnbrechendem Vorangang (im Oberhof des „Münchhausen“) sich zuerst berufen fühlte, das deutsche Dorf als eine poetische Welt für sich aufzufassen und darzustellen, hatte mit den Anfängen seiner litterarischen Entwickelung dem jungen Deutschland angehört und verleugnete in gewissen Elementen seiner Erzählungskunst und gewissen Richtungen seiner Reflexion diesen Zusammenhang niemals völlig. Doch beruhte Auerbachs eigentümliche Stärke in einer frischen Aufnahmefähigkeit, einer naiven Freude an Lebenszuständen und eigentümlichen Charakteren, die sich mit seinem spinozistischen Pantheismus und einem unablässigen Reflexionsbedürfnis in besonderer Weise verbanden. Mit der Erkenntnis, daß die reflektierte Halberzählung und die novellistisch-politische

oder novellistisch-philosophische Abhandlung keinen vollen und ganzen Eindruck hinterlassen, gewann der Autor der „Schwarzwälder Dorfgeschichten" den Rückweg zur rein poetischen Darstellung und in den glücklichsten Momenten seiner litterarischen Entwickelung eine pfadzeigende Bedeutung für eine große Reihe von jüngern Talenten. Die Entdeckung der „Dorfgeschichte", mit der sich die moderne erzählende Litteratur an Johann Peter Hebel, Ulrich Hegner und ähnliche ältere Schriftsteller wieder anschloß, hatte sogar eine größere Nachwirkung, als die Entdecker im Augenblick ihres glücklichen Fundes ahnten. Weit über die Mode und die industrielle Ausbeutung hinaus, der eine jede litterarische Form anheimfällt, errang die „Dorfgeschichte" eine bleibende Bedeutung: sie wurde die Brücke, über welche die poetische Gesamtdarstellung sich ganzer hochwichtiger und ergiebiger Lebenskreise, die ihr weniger geraubt, als aus den Augen gerückt waren, wieder bemächtigte. Der Poet, welcher seinen Namen mit der Dorfgeschichte unlöslich verknüpft, sah noch den größten Teil dieser wichtigen Entwickelung.

Berthold Auerbach war als das Kind einer armen jüdischen Familie am 28. Februar 1812 zu Nordstetten im württembergischen Schwarzwald geboren, ward in seinem zwölften Jahr zum künftigen Rabbiner bestimmt und zur Vorbildung auf die Talmudschule nach Hechingen, demnächst auf das Rabbinatseminar in Karlsruhe geschickt. Hier bereits erkannte er, daß der theologische Beruf seinen Anlagen und Neigungen nicht entspreche, entschied sich für ein weltliches Studium und bezog zu diesem Zweck zuerst das Stuttgarter Obergymnasium und die Universität Tübingen, wo er als Student der Rechte immatrikuliert wurde. Auch die Jurisprudenz vermochte ihn nicht zu fesseln, David Strauß und andre Tübinger Dozenten begeisterten ihn für die Philosophie, der er sich bei seinen weitern Studien in München und Heidelberg fast ausschließlich hingab. Wegen Beteiligung an der damals überall verfolgten Burschenschaft hatte der junge Auerbach eine mehrmonatliche Festungshaft auf dem Hohenasperg zu bestehen. Demnächst entschloß er sich, in völliger Unabhängigkeit der Litteratur zu leben, in der er mit der Flugschrift „Das Judentum und die neueste Litteratur" debütierte. Gehaltvoller und wichtiger waren seine ersten poetischen Versuche in den Romanen: „Spinoza" und „Dichter und Kaufmann", obschon dieselben nur ein kleines Publikum fanden. Die Über-

tragung und Herausgabe von „Spinozas sämtlichen Werken“ und mancherlei kritische Arbeiten beschäftigten ihn in den Jahren 1838—42, während deren er in Heidelberg, Frankfurt am Main, Mainz und Bonn lebte. In allen diesen litterarischen Anfängen, zu denen auch ein Lustspiel, „Chamäleon“, und eine populäre „Geschichte Friedrichs des Großen“ unter dem Pseudonym Th. Chauber gehörten, stand Auerbach auf dem Boden der jungdeutschen Anschauung, welche die Litteratur nur noch als Vorhof und Pforte zur Politik gelten lassen wollte. Eine Wendung in dieser Anschauung und in seinen litterarischen Bestrebungen trat mit der Niederschrift der ersten „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ ein. Indem er versuchte, Überlieferungen und Erinnerungen aus seinem Heimatsdorf Nordstetten festzuhalten, ward er sich seiner eigensten Fähigkeiten erst bewußt, und durch die erste Sammlung seiner „Dorfgeschichten“, sowohl durch die mehr anekdotischen als die psychologisch vertieften, wie „Ivo, der Hajrle“, ging ein Hauch eigner Beglückung, lebendigster Freude an der Wiedergabe jugendlicher Eindrücke und Beobachtungen hindurch. Der außerordentliche und augenblickliche Erfolg, dessen sich die „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ erfreuten, versetzte Auerbach in die Reihe der gelesensten und einflußreichsten deutschen Schriftsteller. Sein äußeres Leben behielt zunächst das Gepräge wanderlustiger Unruhe: von Mannheim siedelte Auerbach um die Mitte der vierziger Jahre nach Norddeutschland über, lebte in Weimar, Leipzig, Dresden, Berlin, Breslau, wo er sich 1847 verheiratete. Er dachte daran, sich nun dauernd in Heidelberg niederzulassen; aber da ihm dort seine junge Gattin nach kurzer glücklicher Ehe entrissen ward, so wendete er sich wiederum nach Breslau, verbrachte den sturmvollen Herbst von 1848 in Wien und siedelte endlich Anfang der fünfziger Jahre nach Dresden über, wo er bis 1858 blieb und eine zweite Ehe schloß. Im Jahr 1860 ließ er sich in Berlin nieder, das dem Namen nach sein dauernder Wohnort blieb. Seine Arbeitsgewohnheiten aber, die sich in den langen Wanderjahren ausgebildet, brachten es mit sich, daß er für jede größere Arbeit in irgend eine Einsamkeit flüchten mußte. So verweilte er monate- und beinahe jahrelang an den verschiedensten Orten Deutschlands, ward infolge seines anschließenden Naturells überall heimisch und Mittelpunkt eines großen Freundeskreises, auch in der Zurückgezogenheit Anteil am gesamten öffentlichen Leben

nehmend. Neben seiner poetischen Thätigkeit ging fortwährend journalistische her, der er erst in den letzten Jahren seines Lebens völlig entsagte. Nach längern Leiden, die ihn nötigten, fortgesetzt Bäder und Heilorte aufzusuchen, verschied Auerbach am 8. Februar 1882 zu Cannes in Südfrankreich, ward aber in seinem Heimatsort Nordstetten bestattet.

Mehrere Ausgaben seiner „Gesammelten Werke" (erste Sammlung, Stuttgart 1863—64) hatte der Schriftsteller schon während seines Lebens veranstalten können. Da er bis beinahe zu seinem Tod litterarisch thätig blieb, so steht eine wirklich vollständige Gesamtausgabe noch aus.

Von den Erstlingswerken Auerbachs haben nur die beiden Romane: „Spinoza, ein Denkerleben" (Mannheim 1837) und „Dichter und Kaufmann, ein Lebensgemälde aus der Zeit Moses Mendelssohns" (ebendas. 1839) eine gewisse Bedeutung zu beanspruchen. Sie bekunden, wie stark Auerbach von der jungdeutschen Litteraturtheorie ergriffen und durchdrungen war, wie untergeordnet ihm die Handlung und selbst die Charakteristik gegenüber der Idee eines Werks und der außerpoetischen Reflexionshäufung erschienen. Beide Romane spielen in jüdischen Lebenskreisen, das Problem des allmählichen Emporringens seines Stammes und des Eintritts der Juden in den Zusammenhang der europäischen Geistesentwickelung hatte für Auerbach einen natürlichen Reiz, und er vermochte in diesen Romanen ein Stück seiner eignen Bildungsgeschichte mit zu verkörpern. Die Wegwendung Spinozas aus der Enge der spezifischen Rabbinatskreise, die innere Befreiung und Erhebung des Denkers unter Verzichtleistung auf alle äußern Preise des Lebens, der Bildungstrieb Ephraim Kuhs (des Helden von „Dichter und Kaufmann"), welcher darüber den angebornen jüdischen Kaufmannsgeist fast verliert, waren Momente, welche Auerbach mit scharfer Dialektik, mit einer früh hervortretenden Neigung zur psychologischen Zerfaserung interessant darzustellen verstand. Der Vortrag beider Romane verrät nichts von dem naiv-frischen Ton, der dann in den „Dorfgeschichten" gleichsam emporsprang. Eine größere Einfachheit, als sie in den Moderomanen des Jahrzehnts üblich war, eine gelegentlich hervorbrechende Freude an schlicht charakteristischen Zügen deuteten gleichwohl auf noch unentwickelte und ungebrauchte Kräfte des Schriftstellers hin.

Voll ins Spiel traten diese Kräfte mit der ersten Sammlung der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ (Mannheim und Leipzig 1843, zahlreiche Auflagen, spätere Sammlungen und Fortsetzungen; vollständige Sammlung in acht Bänden, Stuttgart 1871), welche die Erzählungen: „Der Tolpatsch“, „Die Kriegspfeife“, „Des Schloßbauers Vefele“, „Tonele“, „Befehlerles“, „Die feindlichen Brüder“ und „Ivo der Hajrle“ umfaßte. Auerbach hatte sich in diesen Geschichten mit aller Liebe und Hingabe in die Erinnerungen aus seiner Kindheit versenkt, viele Beobachtungen, welche er in reiferer Zeit in den dörflichen Kreisen seiner schwäbischen Heimat gemacht, mit diesen Erinnerungen verknüpft und eine glückliche Erfindungskraft bewährt, die namentlich in „Tolpatsch“, in „Schloßbauers Vefele“, „Befehlerles“ und „Ivo der Hajrle“ zu Tage tritt. Der Ton der „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ war völlig neu und höchst anmutig, die Reflexionen und das Dreinsprechen des Verfassers so bescheiden und zurückhaltend, daß der Kontrast zwischen seiner Bildung und den Seelen der Menschen, die er darstellte, kaum zum Bewußtsein kam. Der Schatz, den Auerbach mit den „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ gewonnen hatte, schien um so unerschöpflicher, als er bereits bei der zweiten Folge denselben in Erzählungen wie: „Der Lauterbacher“ und „Die Frau Professorin“ Begebnisse und Konflikte darzustellen begann, welche aus den Berührungen und Verbindungen städtischen und dörflichen Lebens hervorgehen, und in andern Erzählungen, wie: „Florian und Kreszenz“, „Die Sträflinge“, „Luzifer“, die Rückwirkung der allgemeinen politischen und sozialen Zustände und Mißstände auf das Leben des Dorfs schilderte. Daß er damit den ursprünglichen Kreis des Idylls durchbrach, wäre kaum ein Vorwurf gewesen; wohl aber lief er Gefahr, seine dörflichen Gestalten allzu reich mit der eignen Reflexion auszustatten, eine Gefahr, der er in „Die Frau Professorin“ und „Luzifer“ nicht entgangen ist. Unter den Dorfgeschichten späterer Zeit zeichneten sich „Brosi und Moni“ durch ein seltenes Gleichmaß der Ausführung und eine besondere Feinheit der Empfindung, „Diethelm von Buchenberg“, die tragische Geschichte des falschen Bauernstolzes, der bis zum Verbrechen fortgetrieben wird, „Der Lehnhold“, eine düstere Geschichte, welche die bäuerlichen Besitzverhältnisse zum Hintergrund hat, durch die Kraft und Tiefe der Charakteristik, durch eine besser geschlossene Komposition aus, als sie Auerbach in

größern Produktionen eigentümlich war. In den letzten selbständig erschienenen Dorfgeschichten: „Barfüßele" (Stuttgart 1858), „Joseph im Schnee" (ebendas. 1861), „Edelweiß" (ebendas. 1861), lagen die ursprüngliche naive Freude an den Erscheinungen des dörflichen Lebens, das frische Auffassungsvermögen des Schriftstellers mit einem gewissen Raffinement und namentlich mit der inzwischen stark angewachsenen Neigung Auerbachs, das Unbedeutendste mit Gewicht zu sagen und an die kleinsten Beobachtungen weitreichende Betrachtungen zu knüpfen, in unerfreulichem Streite. Der frische Zug des Erzählens, welchen er einst in „Schrift und Volk, Grundzüge der volkstümlichen Litteratur" (Leipzig 1846) an Hebel so hoch gepriesen hatte, war ihm selbst verloren gegangen, die Kompositionen erhielten etwas Musivisches, Vorgänge und Charaktere durch das unablässige Streben nach einer kosmischen Bedeutung etwas Schillerndes und Unnatürliches. Dabei blieb dem Schriftsteller der feine Blick für das Wirkliche, für jene Gemütsoffenbarungen, die nur in erhöhten Augenblicken des Daseins schlichter Menschen eintreten, und die der platte Realismus wohl auch unnatürlich schilt, blieb ihm die Freude an der Wiedergabe verborgenster Momente des Lebens, aus deren Keim spätere Charakterzüge und Willensakte sich entfalten. Wäre es möglich, die tendenziöse Wohlredenheit, die dem Selbstverständlichen und schlechthin Notwendigen noch ein besonderes Gewand geben will und der Thatsache oder Handlung nie gönnt, für sich selbst zu sprechen, aus diesen letzten „Dorfgeschichten" des Autors herauszulösen, so würde der eigentlich poetisch-produktive Kern derselben noch ganz andre Wirkung thun.

Die „Dorfgeschichten" waren in den Augen des Publikums früh zur „Spezialität" Auerbachs geworden, und der Schriftsteller hatte einigermaßen mit dem Widerstreben des Publikums zu kämpfen, ihm auf andre Lebensgebiete zu folgen, als er die Reihe seiner größern Romane der zweiten Periode mit „Neues Leben" (Mannheim 1852) eröffnete. Der genannte Roman versuchte, die Zustände des Jahrs 1850, die Einwirkungen der achtundvierziger Revolution, in den Schicksalen und Stimmungen eines jungen Lehrers die Aufgaben und Aussichten für die Zukunft poetisch zu verkörpern.

Fast gleichzeitig mit dem Roman „Neues Leben" wurde das Trauerspiel „Andree Hofer" (Leipzig 1850) veröffentlicht,

welches in entscheidender Weise die gänzliche Unfähigkeit Auerbachs zur dramatischen Dichtung an den Tag legte. Worauf es ihm bei seinem Gestaltenbilden und seinem Darstellen von Zuständen vor allem ankam: das Hervorkehren einzelner dem profanen Auge als bedeutungslos geltender Züge, die im unendlichen Nebeneinander von gleicher Bedeutung erscheinen, das widerstrebte aller dramatischen Charakteristik und Motivierung. Auch als der Poet wenige Jahre später mit dem Schauspiel „Der Wahrspruch“ (Leipzig 1859) einen Unter- und Hintergrund seiner Erfindung wählte, der ihm günstiger war als ein großer historischer Konflikt, vermochte er die Schranken seiner durchaus auf das Epische angelegten Begabung nicht mit Glück zu durchbrechen, und das zweite dramatische Werk war ebenso wenig ein Gewinn für die dramatische Dichtung (geschweige denn für die Bühne) wie „Andree Hofer“. Gegen den Ausgang seines Lebens versuchte der Schriftsteller erneut, sich der dramatischen Form zu bemächtigen. Im engern Rahmen trat die Abneigung Auerbachs gegen alle strengere Komposition nicht so entscheidend hervor, allein auch die kleinen Stücke: „Eine seltene Frau“ und „Das erlösende Wort“ gehören zu den untergeordnetsten Produktionen des Poeten und konnten eben nur durch einige glückliche Sentenzen vor dem Vorwurf völliger Leere gerettet werden.

Viel höher als „Neues Leben“ stand der Roman „Auf der Höhe“ (Stuttgart 1865), der nicht mit Unrecht Auerbachs inhaltreichstes Werk genannt worden ist, jedenfalls unter allen seinen Romanen die breiteste Anlage zeigte und den Versuch machte, das Leben und die innern Kämpfe der Höchststehenden, Hochgebildeten ebenso in den Bereich der Darstellung zu ziehen wie das der bürgerlichen Kreise. Zwischen den letztern und der Welt des Hofs, der Vornehmheit und der modernen Bildung ist eine glückliche Verbindung durch die junge Bäuerin Walpurga herbeigeführt, die, beim Eingang des Romans zur Nährmutter eines Königskinds bestimmt, ihre Lebensauffassungen, Urteile und Vorurteile in jene Welt hineinträgt und schließlich in Kämpfe und Konflikte verflochten wird, von denen ihr an ihrer Wiege nichts gesungen worden ist. Ihre Gegenheldin oder Gegenspielerin ist Gräfin Irma, welche in schwerer Verschuldung gegen die junge Königin, in verhängnisvoller Verkennung ihrer selbst und ihres um sie werbenden Gebieters die Geliebte des Königs wird und, als sie für ihre Schuld Sühne und Er-

lösung sucht, keine andre Zuflucht findet als bei Walpurga, die inzwischen zu den Ihrigen zurückgekehrt und eine hochgebietende Bäuerin geworden ist. Die Buße, welche sich Irma selbst auferlegt, besteht im Verlassen all ihrer irdischen Herrlichkeit, im einsamen Leben unter den Menschen, welche ihrer Bildung und ihrer Lebenshaltung so fern wie nur immer möglich stehen. In die Schilderung ihres Innenlebens verflicht Auerbach einen guten Teil seiner spinozistischen Philosophie und entfaltet das höchste Pathos, dessen seine Natur überhaupt fähig war. Gleichwohl hinterläßt „Auf der Höhe" keineswegs einen durchaus poetischen und erquicklichen Eindruck. Die bedenkliche Gabe Auerbachs, mehr in die Seelen hinein- als aus ihnen herauszusehen, die willkürlich-sentenziöse und gezwungene Haltung, welche er den Menschen aus den höhern Kreisen der Gesellschaft verleiht, und die falsche Wichtigkeit und Allerweltsklugheit, zu welcher er gewisse Gestalten aus dem Volk aufbauscht, hingen mit dem immer stärkern Anwachsen der didaktischen Neigungen des Poeten zusammen. Die reichliche Hinzuthat didaktischer Elemente zum Dialog und selbst zur Handlung des Romans schließt trotzdem die Hereinziehung selbständiger Reflexion nicht aus, und obschon einzelne Partien in „Auf der Höhe" den vollsten und frischesten Zug haben, so leidet der größere Teil der Darstellung unter dem fortwährenden Dreinsprechen und Abschweifen des Verfassers, unter dem Ballast von Reflexionen, welche fortgesetzte Ablenkungen und Stimmungswechsel verursachen. Auch die Sprache Auerbachs litt unter der reflektiert-manierierten Kompositions- und Erzählungsweise, die in seinen spätern Werken leider mehr und mehr überwog. Schon der große Roman „Das Landhaus am Rhein" (Stuttgart 1868) weist zwar die glänzenden Vorzüge Auerbachs in der Gesamtanlage und vielen Einzelheiten noch auf, zeigt aber auch ein starkes Anwachsen der manieristischen Elemente in dem Schriftsteller. Selbst die Lebensauffassung Auerbachs litt unter seiner optimistischen, jede zufällige Einzelheit zu einem Mikrokosmos umdeutenden Betrachtungsweise; in die Charakteristik schlichen sich Willkür und eine gewisse, dem Dichter freilich unbewußte Unwahrheit ein, und die Art des Vortrags ward immer musivischer. Die Darstellung jener gesellschaftlichen Kreise, in denen Auerbach seit Jahrzehnten gelebt, verkehrt und beobachtet hatte, wollte ihm nur in einzelnen Momenten glücken; er ordnete Erfindung und Charakteristik beinahe

gewaltsam der poetisch-ethischen Idee unter, welche er zwar rein poetisch darstellen wollte, aber fortgesetzt durch Zwischenbemerkungen und rückschauende Betrachtungen aller Art demonstrierte. Trotz alledem wirken auch im „Landhaus am Rhein" die ursprüngliche Frische, die geistvolle Schärfe und die gereifte Kunst Auerbachs noch in zahlreichen Kapiteln. Weit bedenklicher stellt sich die Zunahme der unablässigen und dazu der schönfärbenden Reflexion in dem Roman „Waldfried" (Stuttgart 1874) heraus. Derselbe ist eine vaterländische Familiengeschichte mit dem politisch-historischen Hintergrund des letzten Jahrzehnts. Ihr Held, welcher seine Erlebnisse und Erinnerungen aus den Jahren zwischen 1865 und 1871 niederschreibt, dabei fortwährend auf frühere Tage zurückblickend, durchlebt die letzten großen Wandlungen der deutschen Geschicke mit empfänglicher und trotz seines Alters jugendlicher Seele. In den Erlebnissen und Schicksalen seiner großen, weitverzweigten Familie klingen die Bewegungen und Weltgeschicke der genannten Jahre nach. Der Beginn der Haupthandlung: die Aufnahme des Waldkinds Martella als Braut des jungen Forstmanns Ernst in die Familie Waldfried, fällt in die Mitte der sechziger Jahre; den äußern Abschluß des Romans bildet der große Berliner Siegeseinzug vom 18. Juni 1871, dem der Tod des eigentlichen Helden, des alten Waldfried, fast unmittelbar folgt. Dazwischen liegen nicht nur eine Reihe von Entwickelungen, sondern die meisten Begebenheiten des Romans weisen auf Früheres zurück und knüpfen an Früheres an, was in der autobiographischen Aufzeichnung leicht und in gewissem Sinne natürlich der vorwärts drängenden Handlung untergeordnet wird. Auch die Reflexionslust des Verfassers wandelt sich in die Reflexionslust des alten süddeutschen (badischen) Gutsbesitzers, Landtags- und Reichstagsdeputierten Waldfried. Doch so glücklich auch die Anlage des Romans ist, und so unzweifelhaft auf einzelnen Partien der Familiengeschichte, auf Zwischenschilderungen aus dem ländlichen Leben, der Zauber der ältern Darstellungsweise Auerbachs ruht, so leidet doch „Waldfried" sehr empfindlich an dem Übergewicht politisch-pädagogisch moralisierender Bestrebungen, welche, statt das poetische Leben der Charaktere gestalten und begreifen zu helfen, dasselbe überwuchern und erdrücken. Die bedenkliche Neigung des Schriftstellers zur schönfärbenden anstatt zur treuen Wiedergabe von Wirklichkeiten, die er gut genug kannte, tritt im „Waldfried"

verstärkt und gesteigert hervor. Die letzten Erzählungen Auerbachs: „Nach dreißig Jahren" (Stuttgart 1876), eine wenig glückliche Fortsetzung und Wiederaufnahme seiner „Schwarzwälder Dorfgeschichten", in welcher die Gestalten, die der Leser als jugendliche kennen gelernt, ein Menschenalter später vorgeführt werden, „Landolin von Reutershöfen" (ebendas. 1878), „Der Forstmeister" (ebendas. 1879) und „Brigitta" (ebendas. 1880), verraten weniger die Erschöpfung seiner Phantasie und seines frischen Gefühls als die allmähliche Erstarrung seines Ausdrucksvermögens und das verstärkte Bedürfnis nach belehrender und zurechtsetzender Wirkung. Es war ihm allmählich zur Gewohnheit geworden, sich weniger an dem Schönen und Großen der Welt selbst aufnehmend und gestaltend zu erfreuen, als seine Aufnahmefähigkeit und sein Wohlgefallen an den Erscheinungen auszukosten und andern zum Bewußtsein zu bringen. Die Verdienste, welche sich der Poet um die Gesamtentwickelung der neuern deutschen Litteratur erworben, konnten hierdurch nicht in Frage gestellt werden, und sein Platz in der Reihe der bleibenden und weit nachwirkenden Schriftsteller blieb dem Verfasser der „Schwarzwälder Dorfgeschichten" voll gesichert.

Die Erfolge Auerbachs zeitigten auf der Stelle eine gewisse Treibhausblüte der Dorfgeschichte. Noch in den vierziger Jahren traten „Elsässische Dorfgeschichten" von Alexander Weill, welche in ihrer Leichtfertigkeit, ihrem halb französischen, feuilletonistischen Ton beinahe für eine Parodie der Auerbachschen Erzählungen mit ihrem vorwiegend ethischen Gehalt und ihrer ernsten Handlung gelten konnten, gleichzeitig die ersten „Erzählungen aus dem deutsch-böhmischen Dorfleben" von Joseph Rank hervor, deren vorzüglichste einige Jahre später in der größern Sammlung „Aus dem Böhmerwald" (Leipzig 1851) vereinigt wurden. Ranks Erzählungsweise hielt eine Art Mitte zwischen dem Idyll nach Jean Pauls Vorstellung und Muster und zwischen der scharf realistischen Erzählung, zu welcher der Begriff der Dorfgeschichte eigentlich hindrängte. Eine entschiedene Neigung des begabten Autors zu sentimentaler Weichheit und zu einer Art Romantik hob die Wirkung seiner frischen Beobachtung und Schilderung vielfach wieder auf, nur selten vermochte er eine Handlung voll motiviert und einen Charakter ohne fremdartige Beimischungen darzustellen. Wenn ihm der Stoff so günstig lag wie in der Geschichte „Hoferkäthchen", so

bewährte sich Rank als ein liebenswürdiger, anmutiger Erzähler. Auch in kleinen Genrebildern mit moralisierender Färbung leistete er Vorzügliches. Aber seine Geschmacksbildung war nicht reif und rein, seine Lebensanschauung nicht stark genug, um der Versuchung zu den spannenden Verwickelungen und romantischen Unmöglichkeiten der gewöhnlichen Romanerfindung zu entgehen. Die Versuche Ranks im größern Roman, in „Achtspännig" (Prag 1859), „Burgei, oder die drei Wünsche" (Leipzig 1866), „Im Klosterhof" (Stuttgart 1875), enthalten immer einzelne vortreffliche Momente und Szenen, ohne es doch zu einer wirklichen Geschlossenheit der Handlung und einer poetischen Gesamtstimmung bringen zu können.

Den Vorzügen Auerbachs weit näher kam ein bayrischer Poet, Joseph Friedrich Lentner. Geboren am 18. Dezember 1814 zu München, erlernte Lentner ursprünglich den Buchhandel, widmete sich aber später nur litterarischen Arbeiten und ließ sich um seiner Gesundheit willen 1843 in Meran nieder, wo er am 23. April 1852 zu früh aus dem Leben schied. Lentners Erzählungen, namentlich der „Tiroler Bauernspiegel" (Magdeburg 1841) mit dem Hintergrund der Tiroler Erhebung von 1809 und die „Geschichten aus den Bergen" (ebendas. 1852), zeugten von einer gesunden Kraft der Charakteristik und einer frischen Phantasie, die sich mit guter Beobachtung der Eigenart des süddeutschen Bauernlebens verbinden.

Auch der Humorist Ludwig Steub fand die besten Anregungen seiner beweglichen Phantasie und seines regen Humors in der Teilnahme am Leben des Landvolks in den oberbayrischen und Tiroler Alpen. Geboren am 20. Februar 1812 zu Aichach in Oberbayern, studierte er zuerst Philologie und sodann Jurisprudenz, ging 1834 als Beamter nach Griechenland, kehrte aber nach drei Jahren bereits nach München zurück, wo er sich als Rechtsanwalt und Notar niederließ und seine litterarische Thätigkeit mit den anmutig-lebendigen Schilderungen seiner Wanderungen in Tirol und im bayrischen Hochland begann. Als schaffender Poet trat Steub zuerst mit einzelnen Erzählungen und alsdann mit dem Roman „Deutsche Träume" (Braunschweig 1858) hervor. Die besten seiner Erfindungen sind in den „Gesammelten Novellen" (Stuttgart 1881) vereinigt und fallen zumeist ins Gebiet der Dorfgeschichte. „Die Trompete in Es", „Der schwarze Gast", „Die falsche Mutter Gottes", „Die Rose

der Sewi" zeichnen sich durch die Hervorkehrung aller liebenswürdigen und erfrischenden Seiten des Volkscharakters, durch ein frohes Lebensbehagen aus, welches in den schärfer realistischen Dorfgeschichten zumeist fehlt. Die Motive und Handlungen der Steubschen Erzählungen sind einfach, der Ton ein durchaus anmutender. Das glückliche Verhältnis, in welchem das Landvolk in den Alpen zumeist zu seinen städtischen Besuchern steht, erscheint in Steubs Novellen gut hervorgehoben, und die leicht humoristische Färbung aller seiner Darstellungen entspricht dem Grundcharakter der Tiroler und Oberbayern vortrefflich. Die poetischen Motive, welche in dem Gebirgsleben reich vorhanden sind und von Lentner und Steub zuerst gestaltet wurden, wandelten sich, seit der große Reisestrom durch die deutschen Alpen rauschte, zu einer Art poetischen Gemeinguts.

Durch Dorfgeschichten aus einer bayrisch-schwäbischen Landschaft, dem Ries, gelangte ein Poet zu seinen besten Erfolgen, welcher sich auf den verschiedensten Gebieten versucht hatte und ein langes litterarisches Leben hindurch die Unverwüstlichkeit einer von Haus aus idealen Auffassung seines poetischen Berufs erwies. Melchior Meyr, als der Sohn eines Gutsbesitzers am 28. Juni 1810 zu Ehringen bei Nördlingen im Ries geboren, besuchte die Gymnasien zu Nördlingen und Ansbach, studierte in München, Heidelberg und Erlangen Philosophie und beschloß, sich völlig der Litteratur zu widmen, in der er mit einem Idyll in Hexametern, „Wilhelm und Rosina", und einer kritischen Schrift, „Die poetischen Richtungen unsrer Zeit", debütierte. Mit einer Unterstützung des damaligen Kronprinzen Maximilian von Bayern siedelte Meyr 1840 nach Berlin über, wo er bis 1852 litterarisch thätig lebte und nach einigen mißlungenen dramatischen Versuchen die Agnes Bernauer-Tragödie „Herzog Albrecht" schrieb, welche die Mehrzahl der deutschen Bühnen zur Aufführung brachte. Im Jahr 1853 ging er nach München, dort begann nun erst die Zeit des Schaffens für ihn. Meyr entfaltete als dramatischer, epischer und lyrischer Dichter, daneben als populär-philosophischer Schriftsteller eine unermüdliche, obschon zu keiner Zeit hastige Thätigkeit und errang wenigstens mit seinen „Erzählungen aus dem Ries" eine größere Teilnahme des Publikums, als sie seinen Gedichten und philosophischen Schriften und selbst seinen Romanen zu teil wurde. Melchior Meyr starb nach einem mannigfach resignierten, aber edlen Leben am 23. April 1872 in München.

Meyrs Erstlingsdichtung, die poetische Erzählung „Wilhelm und Rosina“ (München 1835), war ein Idyll mit wenigen romantischen Zuthaten, welche die frische Wirkung der Schilderungen aus dem Leben des Rieser Landvolks nicht erhöhen. Über die zahlreichen Nachahmungen von „Hermann und Dorothea“ erhebt sich das Meyrsche Gedicht lediglich durch den eigenartigen lokalen Hintergrund und die glückliche Auffassung der poetischen Momente im Bauernleben einer eng umgrenzten Landschaft. Eben diese Landschaft und ihre Besonderheiten geben Melchior Meyr Stoff und Gestalten zu seinen „Erzählungen aus dem Ries“ (Berlin 1856) und den „Neuen Erzählungen aus dem Ries“ (Leipzig 1860), welche von lebendigster Gestaltungskraft und frischer Phantasie, daneben freilich auch von einem Zug des Poeten zum breit behaglichen Ausdehnen von Handlung, Schilderung und Charakteristik zeugen. Die „Erzählungen aus dem Ries“ waren schon um deswillen keine Nachahmung der Auerbachschen „Dorfgeschichten“, weil der Autor ganz selbständig und vor Auerbach Landschaft und Menschen seiner Heimat in poetischem Licht erblickt und sie in diesem darzustellen versucht hatte, weil er nach seinem Naturell völlig andre Konflikte und Seiten des Lebens bevorzugte und sich in seiner Kompositions- wie in seiner Vortragsweise wesentlich von Auerbachs Art unterschied. Die lebensvollsten und künstlerisch-freiesten der Erzählungen aus dem Ries sind wohl: „Die Lehrersbraut“, „Der Sieg des Schwachen“, „Regine“, denen es an Naturkraft, an heiterer Klarheit und seelischer Innigkeit wenige Dorfgeschichten gleichthun werden. Von der Novelle „Der Sieg des Schwachen“ rühmt Heyse mit seinem kritischen Feinsinn: „In diesem ganzen Gewebe ist kein Faden, der nicht von echtem Zeug wäre: treue Schilderung des Volkslebens ohne alle fremde Beimischung, anmutende Frische, meisterliche Einfachheit und von Anfang an bis zu Ende ein gesunder Humor“.

Minder glücklich als in diesen heimatlichen Erzählungen war Melchior Meyr in seinen größern Romanen: „Vier Deutsche“ (Stuttgart 1861), „Die zweite Liebhaberin“ (ebendas. 1863), „Ewige Liebe“ (Braunschweig 1864), „Duell und Ehre“ (Leipzig 1870). Zwar fehlt es keinem dieser Gebilde an einem wahrhaften Gehalt und einem eigenartigen gedanklichen Pathos, keinem an der sorgsamen Detaillierung, welche der Dichter jederzeit erstrebte; aber Gehalt und Form standen meist in einem

entschiedenen Mißverhältnis, das Stück Leben, welches jeder dieser Romane enthält, reicht nur etwa für eine Erzählung aus, die Handlung leidet unter der Breite der Darstellung und die Charakteristik unter der Reflexion des Verfassers. Der bedeutendst angelegte Roman: „Vier Deutsche", ist zugleich auch der ungleichartigste, die Komposition auseinander bröckelnd, der Vortrag nicht frisch und fortreißend. Besser decken sich Form und Inhalt in „Ewige Liebe" und in der Erzählung „Die zweite Liebhaberin", obschon auch in der letztern ein verhältnismäßig zu dürftiges Erlebnis zu einem kleinen Roman künstlich gedehnt wird.

Meyrs lyrische „Gedichte" (Berlin 1857) und die Dichtungen „Die Religion des Geistes" (Leipzig 1871) belegen am besten, daß in der Natur des liebenswürdigen, ernst strebenden Poeten ein unablässiger Kampf zwischen dem Philosophen und dem Dichter stattfand, der nicht immer mit einer Schillerisch siegreichen Verschmelzung der beiden Seelen endete. Die vorzüglichsten Gedichte Meyrs haben gleichwohl einen echt lyrischen, zumeist elegischen Hauch; schlicht empfundene Lieder, welche bekunden, daß der Poet mehr vom Leid als vom Glück der Liebe erfahren, reizende Naturbilder, klangvolle Strophen zum Preis von Kunst und Künstlern heben sich ab gegen die stärker und stärker werdende Neigung Meyrs zur didaktischen und philosophischen Dichtung, in welcher zumeist der Dichter dem Philosophen Flügel gab, um sich über die Abgründe schwer zugänglicher Probleme hinwegzuschwingen.

Am wenigsten konnte einer Natur wie derjenigen des Rieser Poeten die dramatische Dichtung gelingen. Wohl bezeugten seine Dramen: „Franz von Sickingen" (Berlin 1851), „Herzog Albrecht" (Stuttgart 1862), „Karl der Kühne" (ebendas. 1863), daß der Dichter nicht die geschichtlichen Vorgänge, sondern die sie bewegenden und aus ihnen entspringenden Leidenschaften und Leidenschaftskonflikte darstellen wollte. Aber zu solcher Darstellung gebrach ihm die poetisch-sinnliche Kraft, seinen Handlungen fehlte die Spannung und Steigerung, seine Charaktere entbehrten der Stärke und Eigenart, welche dramatische Gestalten wirksam machen, und erschienen vielfach nur als Träger von Gesinnungen und Sentenzen des Dichters oder als Wiederholungen von Bühnentypen. Um solche Wiederholungen erfolgreich und effektvoll zu machen, war Melchior Meyr viel zu wenig dreist und zu sehr künstlerisch gewissenhaft. Auch die bürgerlichen

Schauspiele des Dichters: „Mathilde“ und „Wer soll Minister sein?“, gesammelt in „Dramatische Werke“ (Hannover 1868), zeigten hübsche Anlage, aber keine energische Fortführung und nachdrückliche Steigerung. Den Gestalten und namentlich den Frauengestalten dieser Schauspiele fehlt selbst der feine Reiz, welcher die Heldinnen der „Erzählungen aus dem Ries“ beseelt, so daß voraussichtlich die besten dieser Erzählungen mit einigen Gedichten allein den Namen Meyrs in der deutschen Litteratur erhalten werden.

Wenig zahlreich und im ganzen weniger wertvoll waren, wenn man von Fritz Reuter absieht, dessen Auftreten einer spätern Periode angehört, die Dorfgeschichten, welche norddeutsche Landschaften zum Hintergrund und die zähen, äußerlich schwerfälligen Dörfler der großen norddeutschen Ebene zu ihren Helden wählten. Weder die erst nach dem Tode des Verfassers gesammelten „Erzählungen aus Niedersachsen“ (Hannover 1858) des Göttingers Günther Nicol (1806—56), noch die Anläufe, die Georg Schirges aus Lüneburg in den Erzählungen: „Zwei Gräber“ (Leipzig 1843) und „Der Bälgetreter von Eilersrode“ (Hamburg 1845) nahm, noch endlich die „Norddeutschen Bauerngeschichten“ von Konrad Ernst ertrugen den Vergleich mit den Dichtungen Lentners, Steubs und Melchior Meyrs, geschweige mit denen Berthold Auerbachs. Soweit die rasche Ausbreitung der Dorfgeschichte lediglich einer Geschmacksmode genügt hatte, trat schon in den vierziger Jahren eine Reaktion gegen ihre Bevorzugung ein; soweit sie für ein wahrhaftes poetisches Bedürfnis eine glückliche Form schuf, zeigte sie sich auch in der folgenden Litteraturperiode entwickelungsfähig und unvergänglich.

---

7) Lyrische Originale.

Mit der Dorfgeschichte waren eine Reihe von bedeutenden und unbedeutenden Poeten zu den Erscheinungen und Gestalten des unmittelbaren Volkslebens herab- oder besser emporgestiegen. Das Verlangen nach volkstümlichem Gehalt führte in ebendiesem Jahrzehnt und mit dem gleichen bewußten oder unbewußten Gegensatz zur Tendenzdichtung des Tags eine Gruppe andrer Talente zu den poetischen Zeugnissen der Ursprünglichkeit und

schaffenden Kraft des Volks, zu Volkslied, Volksmärchen, zu Volksschwank und schließlich selbst zur mächtigen, längst ausgeklungenen Volkssage zurück. Poetische, vorwiegend lyrische, Naturen knüpften ihre eigne poetische Entwickelung an Überlieferungen an, in welchen eine Fülle wirklicher und unvergänglicher Poesie enthalten war, bereicherten ihre eigne Phantasie und Stimmung aus dem unerschöpflichen Schatz der poetischen Volksvorstellungen und schieden sich damit in augenfälliger Weise von der gültigen Litteratur des Tags. Da im fünften Jahrzehnt ein großer Teil des deutschen Publikums der ausschließlichen Herrschaft der Tendenzpoesie müde ward, so gelangten auch diese Poeten, jeder in einem besondern und kleinen Kreis, zur Geltung und halfen die Gewalt der Strömung verstärken, welche zum unbefangenern und echtern Kunstgenuß zurücktrieb. Die Besonderheit beinahe jedes Einzelnen dieser Gruppe blieb nicht ohne Nachwirkungen auf jüngere Talente der folgenden Jahrzehnte, wenn auch die Nachwirkung nicht immer so glücklich war wie das erste unmittelbare Auftreten dieser originellen, auf Seitenpfaden der Dichtung wandelnden Poeten.

Der älteste unter ihnen, der Schlesier Karl von Holtei, gehörte seiner ganzen Eigenart nach kaum irgendwelcher litterarischen Richtung oder poetischen Gruppe mit voller Bestimmtheit an. Zahlreichen Anregungen zugänglich, zu Versuchen auf allen Gebieten der poetischen Darstellung geneigt, eine bewegliche und mannigfach schwankende Natur, entfaltete Holtei seine stärkste Originalität als Lyriker. Und mit seinen lyrischen Dichtungen wurzelte er zumeist in den ersten und tiefsten Eindrücken der schlesischen Heimat und Volksart, welche er in einem rastlosen, bunten Wanderleben festhielt, niemals verleugnete, und in die er gleichsam immer wieder zurückflüchtete. Geboren am 24. Januar 1798 zu Breslau, besuchte Holtei das Gymnasium seiner Vaterstadt, widmete sich in Obernigk der Landwirtschaft, trat 1815 als Freiwilliger in das preußische Heer und bezog dann zum Studium der Rechte die Breslauer Universität. Im Jahr 1819 betrat er, von unbezwinglicher Theaterlust, ja Leidenschaft angespornt, die Bühne, verließ, da er als Schauspieler nur mäßigen Beifall erntete, dieselbe wieder, ward Schriftsteller und nach seiner Verheiratung mit der anmutigen Schauspielerin Luise Rogée Sekretär und Theaterdichter des Breslauer Stadttheaters, siedelte nach Berlin über, wo er schon 1825 seine Frau durch den Tod verlor, wirkte

einige Jahre als Theaterdichter, Regisseur und Direktionssekretär des neugegründeten Königsstädtischen Theaters, ward kurze Zeit Oberregisseur des Darmstädter Hoftheaters, lebte dann abwechselnd als Schriftsteller, Vorleser (namentlich Shakespearescher Dramen) und gelegentlich wieder als gastierender Schauspieler an den verschiedensten Orten, wurde 1837 Direktor des Theaters in Riga und nahm nach dem Tod seiner zweiten Frau, Julie Holzbecher (1839), seine alte Wanderschaft als Vorleser wieder auf, bis er sich 1847 in Graz niederließ, von wo aus er wohl noch zahlreiche Fahrten und Streifzüge unternahm, wohin er aber bis 1868 immer wieder zurückkehrte. Seit 1870 lebte er wieder in seiner Vaterstadt Breslau, fand für sein Alter im Kloster treuliche Pflege und starb daselbst am 12. Februar 1880. Eine Gesamtcharakteristik aller dramatischen, erzählenden, autobiographischen Versuche Holteis, die seinem eigentümlichen, selten völlig selbständigen, noch seltener bloß nachahmenden Poetennaturell durchaus gerecht sein wollte, würde eine weitgehende Auseinandersetzung über sein Verhältnis zu seinen jeweiligen Mustern und Anregern, einen Überblick über die deutsche Litteratur von der Halbromantik der zwanziger bis zum Realismus der fünfziger und sechziger Jahre bedingen. In beinahe allen Leistungen Holteis war ein echt poetischer Kern, ein Element unbefangener Lebensfreude und gemütvoller Innigkeit, welches leider durch die stärkere Neigung zur unkünstlerischen Flüchtigkeit, zu dilettantischen Effekten in seiner Wirkung beeinträchtigt wurde. Die liebenswürdige Eigenart Holteis spricht, von einzelnen seiner „Gedichte“ (erste Sammlung, Berlin 1826; 5. Auflage, Breslau 1861) abgesehen, zu uns aus den Dichtungen „Stimmen des Waldes“ (ebendas. 1848), welche die Naturfreude, die naive Hingabe Holteis an kleine Eindrücke, die elegische, mit seiner Daseinsfreude überall gepaarte Resignation und den schalkhaften, halb versteckten schlesischen Humor in reiferer Form zur Geltung bringen als seine größern Kompositionen, aus den „Schlesischen Gedichten“ (erster Druck, Berlin 1830), welche die volle Wirkung des echt schlesischen Naturells Holteis durch die glückliche Behandlung eines an sich nicht klangvollen und kräftigen, aber behaglichen and humoristischen Wendungen günstigen Dialekts gut unterstützen, und endlich aus einer ganzen Gruppe seiner dramatischen Dichtungen. Diese als „Theater“ (Breslau 1845) gesammelten Dramen, welche von der Tragödie

bis zum leichtesten Schwank reichen, sind freilich zum guten Teil Zeugnisse des litterarischen Eklektizismus, dem der leicht bewegliche, von den Bühnenzufälligkeiten mehr als billig beeinflußte Poet jederzeit anheimfiel; aber sie lassen daneben auch die Unverwüstlichkeit seiner Laune und in den kleinern Gebilden, namentlich den Singspielen, die kecke Frische in der Gestaltung gewisser Lebensmomente erkennen, die bis dahin auf der Bühne keinen Raum gewonnen. Liederspiele wie: „Der alte Feldherr", „Die Wiener in Berlin" und so gute Schwänke wie „Dreiunddreißig Minuten in Grüneberg" übertreffen in dieser Beziehung die größern vielgespielten Dramen Holteis, unter denen sich die „Lenore" noch am meisten der frischen Wirkung der Liederspiele nähert, während „Lorbeerbaum und Bettelstab" und „Shakespeare in der Heimat" über das gestaltende Vermögen des Poeten hinausgingen. Unter den zahlreichen Romanen und Erzählungen, welche Holtei während seiner letzten Lebensperiode schrieb, verdienen namentlich „Die Vagabunden" (Breslau 1851) als Spiegel des unruhig bewegten Wanderlebens, das Holtei geführt, und des Wohlgefallens, das er an allen unregelmäßigen, abenteuerlichen und halb abenteuerlichen Existenzen hegte, hervorgehoben zu werden. Holteis bestes Buch in Prosa blieb übrigens seine Selbstbiographie, die er unter dem Titel: „Vierzig Jahre" (Breslau 1843—50) veröffentlichte, und welche die Liebenswürdigkeit und arglose Unbefangenheit des Poeten unter den wechselnden Verhältnissen des Lebens gewinnend an den Tag legt.

Eine völlig entgegengesetzte Natur, originell nach andrer Richtung, von stärkerm Drang nach künstlerischer Vollendung und für zufällige Einwirkungen des äußern Lebens minder empfänglich als sein leichtherziger Landsmann, war der Dichter und Maler August Kopisch. Geboren am 26. Mai 1799 zu Breslau, widmete er sich auf den Akademien zu Dresden, Prag und Wien der Malerei, mußte aber derselben, ehe er noch zur rechten Ausübung gekommen war, entsagen, weil er bei einem Sturz auf dem Eise seine Hand beschädigt hatte. Während eines langjährigen Aufenthalts in Italien befreundete er sich mit dem Grafen Platen, welcher sein poetisches Talent anregte, und befruchtete dies Talent durch bunt wechselnde Eindrücke italienischer Natur und italienischen Volkslebens. Nach seiner Heimkehr ließ sich Kopisch in Berlin nieder, wo er den Professortitel und einen

Jahrgehalt durch König Friedrich Wilhelm IV. verliehen erhielt, späterhin mit einer Beschreibung der königlichen Schlösser und Gärten betraut ward. Zu diesem Behuf siedelte Kopisch nach Potsdam über, starb aber am 6. Februar 1853 bei einem kurzen Besuch in Berlin. Neben seinen Übersetzungen italienischer Volkslieder, die unter dem Titel: „Agrumi“ (Berlin 1838) erschienen, erwarb Kopisch seine litterarische Geltung durch die beiden Sammlungen: „Gedichte“ (ebendas. 1836) und „Allerlei Geister“ (ebendas. 1848). Sie enthalten alle jene Lieder, Balladen, poetischen Schwänke, deren liebenswürdige Originalität allgemeines Entzücken erregten, und deren beste nach und nach in Kopisch' poetischer Fassung ganz ebenso volkstümlich wurden, wie zuvor ihre Stoffe aus der Volksphantasie in die Phantasie des Dichters übergegangen waren. Die Eigentümlichkeit dieses Poeten beruhte in seinem naiven Humor, in seiner seltenen Fähigkeit, die Naturlaute zu verwerten und dichterisch wiederzugeben, im komischen Vortrag volkstümlicher Schwänke, lustiger Streiche und zierlicher Sagen, die stets um so ergötzlicher wirken, je mehr der Dichter versteht, dabei die Miene treuherzigen, höchsten Ernstes anzunehmen. Sowohl seine einzige Novelle: „Ein Karnevalsfest auf Ischia“, als seine Beschreibung „Entdeckung der Blauen Grotte“ (auf Capri, durch welche Entdeckung er in Italien seiner Zeit großen Ruf und Ruhm erworben hatte) bezeugen, daß ihm auch das Talent für die Prosaerzählung nicht versagt war und von ihm nur ungeübt gelassen wurde.

Gleich Kopisch Maler und Dichter, gleich ihm zu fröhlichem Scherz geneigt, aber im ganzen eine weichere, bei aller Frische sentimentalere Natur war der Lyriker Robert Reinick, dessen glücklichste Wirksamkeit gleichfalls in die vierziger Jahre fiel. Reinick war am 22. Februar 1805 zu Danzig geboren, besuchte die Düsseldorfer Kunstakademie und lebte als Maler in Düsseldorf und später in Dresden, wo er am 7. Februar 1852 starb. Seine lyrischen Sammlungen: „Lieder eines Malers“ (Düsseldorf 1838) und „Lieder“ (Berlin 1844) erwarben ihm den Ruf eines Lyrikers, der mit unnachahmlicher Frische die alten lyrischen Töne neu zu beleben und reizvoll zu verbinden wisse. In der That verdienten die Gedichte des poetischen Malers die Volkstümlichkeit, welche sie rasch erwarben. Leicht, anmutig, bald innig, bald schalkhaft, immer aber sangbar, immer im volkstümlichsten Ton, spiegelten sie in ihrer Gesamtheit eine durchaus

liebenswürdige und im Herkömmlichen, allgemein Empfundenen durch Stimmung und Ausdruck originelle Natur wider.

Eine weit mächtigere, zugleich vielseitigere und tiefere Kraft, welche nur zu einem Teil als poetisch darstellende, zum andern als wissenschaftlich forschende bethätigt wurde, lebte in dem sangesfrohen Rheinländer Karl Simrock. Auch er nahm im litterarischen Getriebe des Tags eine durchaus isolierte Stellung ein, seine Anerkennung durch alle litterarischen Parteien schloß eine Huldigung vor der großen Vergangenheit der deutschen Litteratur ein, welche er vertrat, hätte aber immerhin auch dem frischen und phantasievollen Talent Simrocks gelten können. Karl Joseph Simrock war am 28. August 1802 zu Bonn geboren, studierte auf der neugegründeten Universität seiner Vaterstadt und der zu Berlin die Rechte, legte aber schon während seiner Studienzeit ein stärkeres Interesse für die deutsche Dichtung und namentlich für die Dichtung des Mittelalters an den Tag. Im Jahr 1826 ward er Referendar beim Kammergericht zu Berlin, vollendete 1827 eine Übertragung des „Nibelungenlieds", die seine litterarische Geltung ein für allemal entschied, beteiligte sich an der Journalistik und den litterarischen Gesellschaften Berlins. Im Sommer 1830 veröffentlichte er im ersten Enthusiasmus für die französische Julirevolution ein Gedicht: „Die drei Farben", und ward durch eine Kabinettsordre König Friedrich Wilhelms III. aus dem Staatsdienst entlassen. Von 1832 ab lebte er auf seinem Weingut Menzenberg bei Bonn seinen Studien und litterarischen Arbeiten, zu denen ihm lange Muße vergönnt ward. Erst 1850 erhielt er seine Ernennung zum Professor der deutschen Litteratur an der Bonner Universität, in welcher Stellung er sich hohe Verdienste erwarb und bis zu seinem am 18. Juli 1876 in seiner Vaterstadt erfolgten Tod ununterbrochen thätig blieb. Simrocks eigne poetische Produktion blieb auf Lyrik und lyrische Epik begrenzt. In seinen „Gedichten" (Frankfurt a. M. 1844; neue Auswahl, Stuttgart 1863), seinen „Deutschen Kriegsliedern" (Berlin 1870), in dem Gedicht „Bertha, die Spinnerin" (Frankfurt a. M. 1853), den „Legenden" (Bonn 1855) bewährte er sich als einen jener spezifisch rheinischen, sangesfrohen Dichter, in deren Liedern und Balladen sich die heitere Volkslust ihres Stammes, der landschaftliche Reiz ihres schönen Stroms und der uralte Sagenreichtum der rheinischen Lande widerspiegeln. Weder

tiefere Leidenschaft noch besonderer Phantasiereichtum sprechen aus Simrocks selbständigen Gedichten zu uns. Aber frische Klarheit, liebenswürdige Beweglichkeit, mannhafter Ernst und echter Humor verleihen ihnen Anziehungskraft und volles Lebensrecht. In den größern epischen Anläufen machen sich die Wirkungen von Simrocks unablässigem geistigen Verkehr mit der deutschen Volkssage und Volksdichtung, mit der mittelalterlichen Kunstdichtung entschieden geltend.

Denn die eigenste und höchste Bedeutung Simrocks für die Dichtung der Gegenwart erwuchs aus der produktiven Verbindung philologischer und poetischer Thätigkeit, wie sie auf ganz anderm Gebiet in Friedrich Rückert lebendig war. Simrock erwarb sich zunächst das Verdienst, durch treffliche neuhochdeutsche Übertragungen der bedeutendsten deutschen Dichtungen des Mittelalters große Kreise des Publikums und vor allem die heranwachsende Jugend mit diesen unvergänglichen Schätzen bekannt zu machen. Nacheinander erschienen: „Das Nibelungenlied" (Berlin 1827, seitdem zahlreiche neue Auflagen), „Der arme Heinrich" des Hartmann von Aue (ebendas. 1830), die „Gedichte Walthers von der Vogelweide" (Leipzig 1833; 4. Auflage, ebendas. 1869), „Parzival und Titurel" des Wolfram von Eschenbach (Stuttgart 1842), die „Gudrun" (ebendas. 1843), „Das kleine Heldenbuch" (ebendas. 1845), „Karlingisches Heldenbuch" (Bonn 1848), „Tristan und Isolde" des Gottfried von Straßburg (Leipzig 1855), „Heliand", nach dem Altsächsischen (Elberfeld 1856), „Der Wartburgkrieg" (Stuttgart 1858), „Freidanks Bescheidenheit" (ebendas. 1867), denen sich eine Übertragung der „Edda", des „Beowulf", die Herausgabe der „Deutschen Volksbücher", Sammlungen von Volksliedern, Sprichwörtern, Rätseln hinzugesellten. Das selbständigste und bedeutendste Resultat von Simrocks Versenkung in die deutsche Welt und die deutsche Volksseele verflossener Jahrhunderte war die Wiederherstellung verloren gegangener Dichtungen des frühen Mittelalters, ganzer Sagenkreise, wie sie namentlich in dem großen, drei Bände umfassenden „Amelungenlied" unternommen ward. Schon in „Wieland, der Schmied" (Bonn 1835) hatte Simrock eine Probe seiner Kunst gegeben, aus kurzen Andeutungen, Bruchstücken, Nachklängen in spätern Gedichten ein Ganzes wiederherzustellen und poetisch zu erneuern.

Unendlicher Arbeit und Hingabe gelang es, die gesamte „Amelungensage“ solchergestalt aus Trümmern und Resten zu alter Herrlichkeit wiederherzustellen. Das „Amelungenlied“ war das stärkste Zeugnis für die Mitwirkung einer ursprünglichen poetischen Kraft an dieser Neubelebung der alten poetischen Welt. In Verbindung mit den Simrockschen Übertragungen der „Nibelungen“, der „Gudrun“ und des „Kleinen Heldenbuchs“ erweckte das „Amelungenlied“ in weiten Kreisen zuerst ein Bewußtsein vom Überreichtum der alten Dichtung, von der Lebensfülle und der innern Macht der deutschen Heldensage. Die zahlreichen Versuche, dieselben auch für die Dichtung der Gegenwart zurückzugewinnen und ihre kraftvollen Gestalten episch und dramatisch vorzuführen, nahmen von Simrocks Thätigkeit mehr oder minder ihren Ausgangspunkt. Indem man sich an der Gesundheit der alten Erfindungen und Schöpfungen labte, mußte unwillkürlich das Verlangen entstehen, es ihnen gleichzuthun, ein Verlangen, dem eben nur in so besondern Fällen und unter so eigentümlichen Voraussetzungen wie bei dem „Amelungenlied“ eine Erfüllung zu teil werden konnte.

8) Die Österreicher.

Während im innern Deutschland im ganzen vierten Jahrzehnt die Tendenzdichtung Sieg auf Sieg errang und im fünften Jahrzehnt gegen die Forderung einer freiern, lebensvollern und unbefangenern Kunst wenigstens trotzig standhielt, lernte Deutsch-Österreich bis zum Jahr 1848 die Tendenzdichtung eigentlich nur in der Vertretung durch seine poetischen und poetisierenden Zensurflüchtlinge kennen. Die politische Situation Österreichs und eine zwar schon unsicher werdende, aber doch bedeutend hemmende Bücher- und Bühnenzensur schlossen das Emporwachsen einer Dichtung nach dem Muster des jungen Deutschland oder Herweghs und Dingelstedts vollständig aus. Anderseits erwies es sich allen Bemühungen zum Trotz als unmöglich, die kaiserlichen Erbländer hermetisch von der geistigen Entwickelung in Deutschland abzuschließen und in der Litteratur die harmlos-behagliche oder harmlos-frivole Lebensdarstellung der zwanziger Jahre aufrecht zu erhalten. Ein Bedürfnis, das Leben tiefer zu erfassen,

ein Verlangen größerer, leidenschaftlicherer und allseitigerer Empfindung, der regste Drang nach künstlerischer Kraft und Schönheit erhoben eine kleine Zahl österreichischer Talente über das Niveau jener Poesie, welche vorzugsweise österreichische und Wiener hieß und noch immer von Castelli, Vogl, Seidl und ähnlichen Naturen vertreten ward. Ganz unabhängig voneinander, meist ohne Einfluß aufeinander, dem grundverschiedenen Zug ihres Talents folgend, durchbrachen sie gemeinsam die Schranke der Halbbildung, welche die deutschen Österreicher vom allgemeinen deutschen Geistesleben trennte. Ihre Wirkung blieb denn auch keine lokale, und in verschiedenem Grad und mit verschiedener Zeitdauer erfreuten sich die österreichischen Poeten dieser Gruppe der vollen Teilnahme des gesamten Deutschland. In dem Beifall, welchen die Dramen Halms, die Phantasiestücke Stifters, die Lustspiele Bauernfelds fanden, gab sich die Übersättigung an der spezifischen Tendenzlitteratur und das neuerwachende Bedürfnis nach poetischen Eindrücken nicht minder kund als in dem Anteil an allen soeben charakterisierten Erscheinungen.

Unter den österreichischen Dichtern, denen gerechterweise eine andre Wertschätzung zu teil wurde als der Mehrheit ihrer Landes- und Sangesgenossen, erfreute sich Friedrich Halm insoweit der größten Geltung, als Bühnenerfolge die lautesten und weithin sichtbarsten sind und es dem Dichter der „Griseldis“ und des „Fechters von Ravenna“ einigemal gegönnt war, große Bühnenerfolge zu erreichen. Eligius Franz Joseph, Freiherr von Münch-Bellinghausen, als Dichter Friedrich Halm, war am 2. April 1806 zu Krakau geboren, studierte an der Wiener Universität die Rechte, trat, sehr jung, schon 1826 in die österreichische Beamtenlaufbahn ein, verheiratete sich in demselben Jahr und lebte in ziemlicher Zurückgezogenheit seinem Amt, seiner Familie und seinen poetischen Bestrebungen. Die letztern wurden befördert und gezeitigt durch den Umgang Halms mit dem geistvollen und tiefsinnigen Benediktiner Michael Enk von der Burg, welcher, 1788 zu Wien geboren, 1810 in das Kloster Melk eingetreten war, als Pädagog wirkte und bis zu seinem am 11. Juni 1843 erfolgten Selbstmord (er ertränkte sich in der Donau) auf Halms Entwickelung einen bedeutenden Einfluß gewann. Er war es jedenfalls, der den werdenden Dichter eindringlich auf Lope de Vega hinwies und der die ersten Elemente pessimistischer Weltanschauung in Halms Seele

senkte. Seine poetischen Versuche, unter denen der Roman „Don Tiburzio" (Wien 1831) hervorzuheben ist, dürfen als Vorläufer der Dichtung Halms angesehen werden. Nachdem Halm 1835 sein Erstlingsdrama: „Griseldis", im Wiener Burgtheater zur Aufführung gebracht, trat er wiederholt als Dramatiker vor die Öffentlichkeit, während seine Gedichte und Erzählungen zunächst ungedruckt blieben. Im Jahr 1840 ward der Freiherr von Münch zum Regierungsrat bei der niederösterreichischen Regierung, 1845 zum ersten Kustos der Hofbibliothek, 1867 zum Präfekten der letztern, im gleichen Jahr zum Generalintendanten der beiden kaiserlichen Theater ernannt. Im Jahr 1870 legte er diese Stellung wiederum nieder und erlag schon am 22. Mai 1871 einer ihn seit Jahren quälenden Krankheit.

Friedrich Halms poetische Gesamterscheinung war innerhalb der modernen Litteratur eine durchaus einzige und in mehr als einem Sinn rätselvolle. Die eigentümliche Mischung von Kälte und warmer Sinnlichkeit, von Romantik und einem scharfen, ja bittern Realismus, von ungesunder, weicher, traumseliger Sentimentalität und psychologischem Raffinement, von künstlerischem Feingefühl und grellem Ungeschmack scheint auf den ersten Blick mehr einem südländischen als einem deutschen Dichter anzugehören. Halm ist denn wohl auch als ein modernisierter Spanier, ein Schüler des Lope de Vega, bezeichnet worden, was wiederum nicht zutrifft, wenn man seiner Weltanschauung auf den Grund geht. Unter der Hülle der dichterischen Freude an den Erscheinungen, phantasievoller Buntheit der Vorgänge und der Gestalten birgt sich ein herber und kalter Pessimismus, die Pracht der Halmschen Situationsdarstellung, der Bilderglanz und der schmeichelnde Wohlklang seiner Verse täuschen Hörer und Leser über die tiefste Überzeugung des Dichters von der Nichtswürdigkeit der menschlichen Natur hinweg, welche in seinen düstern Erzählungen unverhüllt zu Tage tritt. Die Bildung wie die Gestaltungskraft Halms überragen diejenigen seiner Geistesverwandten und Nachahmer unendlich, vermögen aber schwerlich seinen Dichtungen bleibende Wirkung zu sichern. Es fehlt eine Basis seelischer Einfachheit, auf der sich allein Kunstwerke von dauernder Lebenskraft erheben.

Halms „Werke" (Wien 1856—64; „Nachlaß" [Bd. 9—12], herausgegeben von Faust Pachler und Emil Kuh, ebendas. 1872) enthalten die vollständige Sammlung seiner Gedichte, Erzäh-

lungen und Dramen. Die „Gedichte“ (erste Sammlung, Stuttgart 1850) zeigen mit wenigen Ausnahmen noch gewisse Eigentümlichkeiten der österreichischen Lyrik. Sie bewegen sich am liebsten in spielenden Gegensätzen, in Gegenüberstellung zweier Bilder, zweier Stimmungen, sie verraten, wie die Ode „Italien“, eine starke Hinneigung zur tönenden Rhetorik, und sie drücken selten die poetische Stimmung des Dichters unmittelbar und einfach, sondern meist in einer Umschreibung aus. Einzelne Gedichte gestalten sich sonach zu glänzenden Deklamationsstücken, und im ganzen sind diejenigen vom wahrsten Leben erfüllt, welche elegisch-pessimistisch an- und ausklingen, wie die glänzende poetische Erzählung „Eine Brautnacht“. Ein guter Teil der Lyrik Halms ist in seinen Dramen aufgegangen. Die bedeutendsten dieser Dramen waren: „Griseldis“ (1835), „Der Sohn der Wildnis“ (1842), „Der Fechter von Ravenna“ (1854), „Wildfeuer“ (1864), welche die stärksten Bühnenerfolge hatten, und das corsische Trauerspiel „Sampiero“ (1847), welches ebenso starken und nachhaltigern Erfolg verdient hätte. Schon in „Griseldis“ trat die Eigenart der Halmschen Dramatik vollreif hervor. Die naive Verherrlichung männlicher Brutalität und weiblicher Fügsamkeit, welche die Novelle des Boccaccio enthält, ist in Halms „Griseldis“ nach Altbritannien verlegt und mit psychologischem Raffinement behandelt; die Schlußwendung, in der sich die zertretene Liebe der Griseldis gegen den eitlen Triumph ihres Gemahls erhebt, ist eine durchaus moderne, vermag aber mit der künstlichen Quälerei, die sich durch alle Akte hinzieht, kaum zu versöhnen. Anmutender ist der poetische Grundgedanke im Drama „Der Sohn der Wildnis“. Die Besiegung der rohen Kraft durch weiblichen Liebreiz und die Macht der Liebe, wie sie im Verhältnis des Ingomar zu Parthenia dargestellt wird, ist indes ohne Frische und Naturkraft, mit allzuviel Sentimentalität behandelt. Dem Effekt der überraschenden theatralischen Situation und dem Klang der lyrischen Partien des Dramas ist die innere Wahrheit geopfert. Weit günstiger für Halms Eigenart lag der Stoff in seinem Trauerspiel „Der Fechter von Ravenna“, einem römischen Sittenbild aus der Zeit des Caligula, zu dessen Helden der Dichter jenen mit Thusnelda gefangenen Sohn Armins des Cheruskers ·rwählte, über dessen Schicksal uns die römischen Geschichtschreiber bis auf die Sage im Dunkeln lassen, daß er als Gladiator ge-

endet habe. Die schroffen und scharfen Gegensätze zwischen dem, was von dem jungen Thumelicus im Leben gefordert wird und was ihm winkt, und zwischen dem, was er ist, zwischen dem patriotischen Pathos der seelischen Reinheit der Thusnelda und der Verdorbenheit Roms, die in Caligula und seiner Umgebung wie in der Geliebten des Thumelicus, dem Blumenmädchen Lycisca, verkörpert erscheint, sind auch in dieser Tragödie bis zum äußersten gespannt; aber sie und die pessimistische Grundfärbung des Ganzen erscheinen berechtigter und verständlicher als in andern Werken des Dichters. Ein echtes Produkt der schwülen Salonromantik, zu welcher Halm sein Talent sublimierte, war das Schauspiel „Wildfeuer", das Erwachen der Weiblichkeit in einem als Knaben erzogenen Mädchen vorführend. Die große Kunst des Poeten, aber auch der Mangel an frischer Lebendigkeit und subjektiver Überzeugungskraft treten uns auch aus „Wildfeuer" sehr bestimmt entgegen. Als Halms vorzüglichste, kräftigste und gesündeste Tragödie erscheint uns „Sampiero", die vielleicht gerade um ihrer Vorzüge willen längst nicht den Beifall der schon genannten Dramen gewonnen hat. Jedenfalls ist der Konflikt, in welchen Sampiero gestellt erscheint, ein tiefgehender, menschlich ergreifender, erschütternder, und in der Gestalt des corsischen Edlen ist ein wahrhaft heroischer Zug. Von den übrigen dramatischen Werken Halms sind noch hervorzuheben: das Trauerspiel „Der Adept" (1835), in welchem eine bedeutende Grundidee und ein meisterhafter erster Akt die Mängel der Peripetie und der äußerlichen, halb allegorischen Behandlung des Ganzen nicht aufzuwiegen vermögen, das Schauspiel „Iphigenie in Delphi" (1857) und die letzte Tragödie Halms: „Begum Somru", welche die Zunahme der bittern und herben Weltanschauung des Poeten in der düstern Grausamkeit der Handlung und in der innern Verzweiflung der leidenden Heldin deutlich an den Tag legt.

Die „Erzählungen" Halms, unter denen „Das Haus an der Veronabrücke" und „Die Marzipanliese" in ihrer Art die bedeutendsten sind, schließen sich durch das Unerhörte der Begebenheiten an die italienische Novellistik an und weisen, wie ihr Herausgeber Emil Kuh zutreffend hervorgehoben hat, auf das Muster Heinrichs von Kleist zurück. „Wie Kleist, bringt Halm die heftigen und detaillierten Gemütsbewegungen seiner Personen in einen auffallenden Kontrast zu dem anteillosen, der

Relation verwandten Vortrag, setzt er das Unaufhaltsame des Schicksalsgangs in ein unheimliches Gleichgewicht mit der Gelassenheit des epischen Berichts. Wenn Kleist uns durch die Naturgewalt der Leidenschaften erschüttert, so reizt Halm unsre Einbildungskraft, indem er seltsame Charakterrätsel aufgibt; wenn Kleist eine reine und unschuldige Menschheit malt, so stellt Halm in das Zwielicht von Unglück und Schuld entschlossene oder verstockte Menschen, welche unsre Reflexion lebhafter in Anspruch nehmen als unsre Empfindung; wenn endlich Kleist durch die Trauer über die Gebrechlichkeit der Welt, die von seinen Bildern auf uns übergeht, in uns jene Wehmut erzeugt, die unsre Spannung gelind löst, so starrt uns in Halms Erzählungen ein tückisches, schadenfrohes Schicksal an, das den Dichter selbst mit dämonischer Freude zu erfüllen scheint." (Emil Kuh, Vorwort zu den „Erzählungen, Halms Werke", Bd. 11.)

Das vollste Gegenbild zu dieser herben Weltauffassung und Weltdarstellung bildet der behagliche und sichere Optimismus eines österreichischen Novellisten, welcher im Anfang der vierziger Jahre die Resultate längern stillen Schaffens veröffentlichte. Adalbert Stifter, der vielgefeierte Verfasser der „Studien", war am 23. Oktober 1805 zu Oberplan in Böhmen geboren, besuchte das Gymnasium der Benediktiner in Kremsmünster, bezog 1826 die Universität Wien, wo er sich neben dem Studium der Rechte dem der Mathematik und der Naturwissenschaften widmete, blieb dann als Privatlehrer in Wien und erfreute sich, da er Schüler in den vornehmsten und besten Häusern gewann, einer gesicherten, seinen Wünschen entsprechenden Lebenslage. Als „Dilettant", wie er malte und Blumen züchtete, schrieb er zur eignen Ergötzung eine Reihe von Erzählungen und Phantasiebildern, von denen er nur zögernd einige der Öffentlichkeit übergab. Indes wurde die Meisterschaft seiner Naturschilderung und Situationsmalerei, die ruhige Klarheit seines Stils sogleich bewundernd anerkannt und die ganze Folge der Studien von wachsender Teilnahme des Publikums begleitet. Im Jahr 1849 wurde Stifter zum Schulrat für Oberösterreich ernannt, siedelte 1850 nach Linz über, trat 1867 in den Ruhestand und starb am 28. Januar 1868 in Linz.

Stifters Talent trat in seiner Eigentümlichkeit gleich in seinem Erstlingswerk, den „Studien" (Pest 1844—50, spätere Auflagen), zu Tage, eine Entwickelung war ihm nicht gegönnt.

Die unbedingte Hinwegwendung von allen Problemen und Tendenzen des Tags, welche der Erzähler nicht einmal zu ahnen schien, der idyllische Grundzug der meisten dieser Novellen und Halbnovellen, die meisterhafte Detaillierung, namentlich in der Wiedergabe von Naturstimmungen und allen kleinen Erscheinungen des Außenlebens, die künstlerisch feine Anlage und Durchführung bildeten einen wohlthuenden Gegensatz zu den gärend unreifen Produkten der Zeitlitteratur. Ein Grundzug sinnigen Behagens, eine Neigung zur Ruhe um jeden Preis, Widerwille gegen leidenschaftliche Empfindung und gegen das Heraustreten aus dem Bann frommer Gewöhnung mischten sich in Stifters Darstellung mit der liebevollsten Beobachtung des Wirklichen, der gläubigsten Verklärung des stillen Naturgenusses, der geräuschlosen Pflichtübung und der sittlichen Reinheit. So gelangen ihm Erzählungen, in denen diese Elemente überwogen, in welchen die Darstellung leidenschaftlicher Konflikte und Charaktere in den Hintergrund gedrängt sind, wie ein Gewitter, das vor der aufsteigenden Sonne weicht, wie: „Der Kondor", „Der Hochwald", „Die Narrenburg", „Der Hagestolz", „Der Waldsteig", „Der beschriebene Tännling", am besten. Stifter vermochte bei seinem vergnüglichen Haften am Kleinen und Unscheinbaren, bei seinem Widerwillen gegen seelische Stürme und Kämpfe weder großes, bewegtes Leben noch tiefere und eigenartige Charaktere darzustellen. Seine Art der Darstellung wurde, auf größere Vorgänge und eine reichere Mannigfaltigkeit des Lebens angewandt, zu einer Manier, in der sich innere Unwahrheit und preziöse Langeweile die Wage hielten. Zunächst aber empfand man lediglich die eigentümlichen Vorzüge dieser Darstellung, die Keuschheit und stillselige Klarheit der Stifterschen Phantasie, welche zum Teil noch in der den „Studien" verwandten Sammlung „Bunte Steine" (Pest 1853) nachwirkten. Die beiden größern Romane Stifters: „Der Nachsommer" (Pest 1857) und die „historische" Erzählung „Witiko" (ebendas. 1865—67), litten dagegen unter den eigentümlichen Mängeln der poetischen Anlage und der künstlerischen Überzeugungen Stifters. Eine Darstellung, die in ihrem Gleichmaß keine Höhen und Tiefen kennt und welche das Unwichtige, rein Äußerliche und Zufällige gründlicher detailliert als das Bedeutsame und Entscheidende, kann sich nicht mehr auf das Gesetz der epischen Breite berufen. Immerhin blieb es Stifters Verdienst, das deutsche Publikum wieder zur Einsicht gebracht zu

haben, daß auch das Idyll in der poetischen Litteratur sein unvergängliches Recht hat.

Wenn Stifter mit dem vollen Bewußtsein, daß dies seiner Natur entspreche, innerhalb der Schranken verblieb, welche dem geistigen Leben Österreichs vor 1848 gesetzt waren, so strebte ein Dichter wie Eduard von Bauernfeld unablässig über diese Schranken hinaus. Ohne seine Heimat zu verleugnen, ja in gewissen Beziehungen mit Leib und Seele Wiener, näherte sich Bauernfeld der Tendenzlitteratur des jungen Deutschland, soviel dies unter dem Zensurdruck und der argwöhnischen Überwachung der Metternichschen Periode nur irgend möglich war. Bei Bauernfeld trat der in aller Litteraturgeschichte fast einzig dastehende Fall ein, daß ein verwerfliches System geistigen Drucks seiner Entwickelung in gewissem Sinn zum Vorteil gereichte. Bei dem Drang, den Bauernfeld empfand, das überaus harmlose Familienspiel mit einem stärkern geistigen Gehalt zu erfüllen, würde er sich in Deutschland unfehlbar der spezifischen Tendenzdichtung angeschlossen haben. Im Wien der dreißiger Jahre lernte er sich mit Humor und Leben, mit geistvoller Leichtigkeit auch in der Enge bewegen. Und selbst als er mit spätern Schauspielen und Lustspielen den Zeitideen zu dienen begann, hatte er inzwischen zu viel Freude an der lebendigen Gestaltung gewonnen, um bloß durch satirische Beziehungen und Anspielungen, durch Zeitschlagworte und politische Perspektiven zu wirken. Bei Bauernfeld dürfte man sonach weniger von einer Rückkehr zur Kunst als von einer Erhaltung bei derselben sprechen. Da seine Konversationslustspiele als mustergültig erachtet wurden, so halfen sie jedenfalls die Unmittelbarkeit und Freiheit der Lebensdarstellung auf der Bühne in dem Jahrzehnt mit bewahren, in welchem die spezifische Tendenzlitteratur nach der Alleinherrschaft über das Publikum rang.

Eduard von Bauernfeld ward am 13. Januar 1802 zu Wien geboren, studierte an der Universität seiner Vaterstadt die Rechte und arbeitete sich aus bedrängten Verhältnissen durch eigne Kraft und Tüchtigkeit empor. Im Jahr 1826 erhielt er im Staatsdienst seine erste Anstellung als „Konzeptspraktikant" bei der niederösterreichischen Regierung und trat als Direktor des Lottogefälles nach 1848 in den Ruhestand. Seine Beamtenlaufbahn jederzeit als eine aufgedrungene Notwendigkeit betrachtend, widmete er sich mit ganzer Seele nur seinen poetischen

Aufgaben. Mit der Aufführung der Lustspiele: „Das Liebesprotokoll" und „Die Bekenntnisse" begann die lange Reihe seiner glücklichen Bühnenerfolge, neben denen die Wirkungen von Bauernfelds übrigen Leistungen, einige Gelegenheitsarbeiten wie die „Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers" und die „Wiener Einfälle und Ausfälle" ausgenommen, geringfügig erschienen. Die Bauernfeldsche theatralische Muse begleitete übrigens alle Lebens- und Sittenwandlungen der österreichischen Kaiserstadt nach 1848, nach dem italienischen und dem preußisch-österreichischen Krieg und verstummte erst ganz neuerlich im höchsten Alter des Dichters.

Bauernfelds „Gesammelte Schriften" (Wien 1871—73) enthalten neben seinen Lustspielen auch „Memoiren", autobiographische Fragmente sowie die „Gedichte" des Poeten, welche mit wenigen Ausnahmen als ein poetisches Tagebuch einer im wesentlichen satirisch und humoristisch gestimmten Natur gelten müssen und nur gelegentlich andre, eigentlich lyrische Töne anschlagen. Was der Dichter von Sentimentalität und wirklich tieferer Empfindung besaß, hatte er zumeist in seine Lustspiele, namentlich in die ältern, hineingeflochten. Bauernfelds Lustspiele und Schauspiele sind ohne Frage durchaus dem Boden Alt- und Neuwiens entwachsen. „Man hat mir", sagt Bauernfeld selbst, „häufig den Vorwurf gemacht, daß meine Lustspiele, vom ‚Liebesprotokoll' bis auf die neuern: ‚Aus der Gesellschaft' und ‚Moderne Jugend', die Wiener Lokalfarbe mehr oder minder zur Schau trügen; ich leugne das nicht. Die Lustspieldichter aller Zeiten, von Aristophanes, Terenz und Plautus bis auf den Dänen Holberg und den kleindeutschen Kotzebue, haben dasselbe gethan wie ich: sie haben ihre nächste Umgebung und darin ihre Zeit abgeschildert. Ich bin und bleibe Wiener mit Haut und Haar und kann und will in meinen Lustspielen schlechterdings nichts bringen als die Anschauungen eines Deutsch-Österreichers, der unsre Zustände, wie sie ihm erscheinen, im Ernst und Scherz, sine ira et studio, wahrheitsgetreu darzustellen sich zur Aufgabe gemacht." (Bauernfeld, „Aus Alt- und Neuwien", Wien 1873, S. 127.) Mit dieser scharfen Begrenzung seines Könnens und Wollens that Bauernfeld sich selbst Unrecht, seine Lustspiele würden sich kaum einer so allgemeinen und durch ein Menschenalter nachhaltigen Wirkung erfreut haben, wenn sie nicht außer dem deutsch-österreichischen ein allgemein deutsches, allgemein poe-

tisches Element enthalten hätten. Die ältern Lustspiele Bauernfelds knüpfen teilweise noch an die halbromantischen oder pseudoromantischen Komödien an, welche in den zwanziger Jahren zahlreich über die deutsche Bühne gingen, ohne sich zu einem romantischen Lustspiel in der Weise der Spanier zu erheben. Doch mangelt gerade diesen Stücken, wie: „Die Geschwister von Nürnberg", „Fortunat", durchaus der individuelle Hauch und Zug, der Bauernfelds Konversationslustspiele auszeichnet und verbürgt, daß er in ihnen die wahre Stärke seines Talents entfaltet.

Die Lustspiele: „Das Liebesprotokoll", „Das letzte Abenteuer", „Die Bekenntnisse", „Leichtsinn aus Liebe", „Ewige Liebe", „Bürgerlich und romantisch", „Das Tagebuch", „Der Selbstquäler" gehören sämtlich den zwanziger und dreißiger Jahren an und stellen das Verdienst Bauernfelds, innerhalb enger Schranken Leben, Bewegung, scharfe und witzige Charakteristik entfaltet zu haben, ins beste Licht. Die Handlung ist meist etwas locker, zuzeiten ohne dramatische Energie, aber nie ohne Lebenswahrheit und Sinn, die Charakteristik leicht und liebenswürdig, der Dialog von gewinnender Frische und Feinheit. Man spürt überall, daß der Dichter sich innerhalb einer gebildeten, formvollen, vor allem aber doch materiell behaglichen, ihres Daseins sichern und genußfrohen Gesellschaft bewegte, welche die angeborne Spottsucht nur an sich selbst und nicht an den öffentlichen Angelegenheiten auslassen durfte. Wenn Emil Kuh in seiner Charakteristik Altwiens und Bauernfelds hervorhebt, der Lustspieldichter sei der faßlichste, populärste Ausdruck der in Wien herrschenden räsonnierenden Rebellion gewesen, so galt dies erst von einer Gruppe späterer Lustspiele, die mit der Komödie „Der litterarische Salon" (1837) begann, sich in dem Schauspiel „Ein deutscher Krieger" fortsetzte und ihren Höhepunkt, wenigstens nach der Seite der Wirkung, in dem kleinen, aber geschickt komponierten Lustspiel „Großjährig" (1846) erreichte. Hier ward in der Gestalt des Blase der österreichische Büreaukratismus und das ganze patriarchalische, in Wahrheit drückend bevormundende System, in der Gestalt Hermanns das Deutsch-Österreichertum verkörpert, dem eine siegreiche Erhebung gegen unwürdige Bedrückung prophezeit wurde. Immerhin war das heitere und mit allen Anspielungen doch den Rahmen eines wirklichen Familienlustspiels nicht

sprengende Stück erfreulicher und künstlerischer als das Tendenzdrama „Ein deutscher Krieger".

Aus der Reihe der Bauernfeldschen Lustspiele, welche nach 1848 gedichtet wurden, stellte das kleine, einaktige: „Der neue Mensch" (1849), ein Nachspiel zu „Großjährig" dar und strotzte von politischen Anspielungen; auch in „Der kategorische Imperativ" versagte sich der Poet das altgewohnte Frondieren noch nicht. Mit seinen spätern Komödien: „Zu Hause" (1852), „Krisen" (1852), „Fata Morgana" (1855), „Die Virtuosen", namentlich aber mit den Schauspielen: „Aus der Gesellschaft" (1865) und „Moderne Jugend" lenkte Bauernfeld in das Gebiet allgemeiner Sittendarstellung wieder ein, der die Zeitbezüge und die Tagesfärbung freilich nicht fehlten, in der aber Konflikte und Gestalten dauernde Bedeutung beanspruchen konnten. Die letztgenannten Schauspiele verleugneten einen gewissen Einfluß des neuern französischen Dramas nicht, doch zeigte sich derselbe nicht übermächtig, beraubte Bauernfeld seiner eigentümlichen Vorzüge nicht. Seine Kunst, durch die einzelne interessante, geistig belebte, eigentümliche Reize entfaltende Szene die Schwäche seiner Komposition völlig vergessen zu machen, durch den geistreichen, epigrammatisch kurzen, in glücklichster Weise das Innere der Gestalten enthüllenden Dialog allein völlig dramatische Wirkungen zu erzielen, blieb ihm treu, nur die Unbefangenheit seiner frühern Produktionen verlor sich.

Bauernfelds erzählende Versuche, deren umfangreichster der Roman „Die Freigelassenen, Bildungsgeschichte aus Österreich" (Wien 1875) war, können an Gehalt und Formvollendung mit seinen dramatischen Produktionen nicht verglichen werden.

Zur Gruppe der isolierten österreichischen Dichter, die, ohne Zensurflüchtlinge zu werden, durch Geist und Bildung wie durch Läuterung des Charakters über das Wiener Schrifttum hoch emporragten, gehörte auch Ernst von Feuchtersleben, der vornehme, edle und für alles Schöne wunderbar empfängliche Didaktiker. Geboren zu Wien am 29. April 1806, hatte er auf der Universität seiner Vaterstadt Medizin studiert, daneben eine seltene Vielseitigkeit der Bildungsinteressen an den Tag gelegt, die er sein Leben hindurch bewahrte. Als Staatssekretär im Unterrichtsministerium starb er schon am 3. September 1849 in Wien; die Herausgabe seiner „Sämtlichen Werke" (Wien 1851—53) erfolgte durch Friedrich Hebbel. Feuchterslebens Seele sprach

sich am reinsten und klarsten in seiner Prosa, namentlich in seinen Aphorismen, seiner „Diätetik der Seele“, aus; doch auch seine „Gedichte“ (erste Ausgabe, Stuttgart 1836) bewährten neben dem reifen Geiste, der sittlichen Milde, der liebenswürdigen Ironie ein tiefes Gemüt und die Wirkung schlichten, aber immer vollwichtigen und treffenden Ausdrucks, dies alles, einige volle lyrische Klänge, wie: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ ausgenommen, weniger mit der Wirkung produktiver Poesie als mit der einer reifen und fesselnden Humanität. Feuchterslebens oft citiertes Wort: „Man wird zu allem geboren, warum nicht auch zum Reinmenschlichen. Gewiß, es gibt geborne Menschen, wie es geborne Poeten gibt“, konnte am besten auf ihn selbst angewandt werden.

---

9) Richard Wagner und das Musikdrama.

Die große Zahl der Bestrebungen, sich der ausschließlichen Tendenzdichtung zu entwinden, ward durch die Reform der Operndichtung, die Richard Wagner gleichfalls in den vierziger Jahren unternahm, noch vermehrt und ihr Gewicht für die deutsche Kunst wesentlich verstärkt. Lagen die nächsten wie die letzten und größten Wirkungen Wagners auch nicht auf dem Gebiet der Dichtung, sondern auf jenem der Musik, so gingen sie doch zum guten Teil daraus hervor, daß Wagner neben seinem musikalischen Talent auch eine ursprünglich poetische Phantasie, eine hervorragende dramatische Gestaltungskraft empfangen hatte und geltend machte. Und gehörte auch ein großer Teil der Entwickelung des poetischen Tondichters den Jahrzehnten nach 1850 an, so kann doch das Zusammentreffen der Anfänge Wagners mit den bis hierher geschilderten Regungen keineswegs als eine Zufälligkeit erachtet werden. In der Reihe derer, welche die Rückkehr zur Kunst auf ihrem besondern Weg erstrebten, mag Wagner zuletzt, aber nicht als der Letzte genannt sein.

Wilhelm Richard Wagner, geboren am 22. Mai 1813 zu Leipzig, besuchte das Gymnasium in Dresden und die Universität seiner Vaterstadt, wendete sich aber, von einem unwiderstehlichen innern Drange geleitet, früh zur Kunst. Er hatte seinen Trieb zum Schaffen bis in seine Jünglingsjahre ausschließlich poetisch bethätigt, glaubte zu einem Schauspiel der Musik nicht

entraten zu können und fühlte sich dann von dieser so mächtig angezogen, daß er zunächst sein Leben derselben widmete. Als Musikdirektor der Theater in Magdeburg, Riga &c. begann er alsbald mit Opernversuchen, in denen dem dramatisch-poetischen Element eine ganz andre Bedeutung zu teil ward als in den meisten der seitherigen „Operntexte", welche gerade in den dreißiger und vierziger Jahren mehr als je verwilderten und den Namen poetischer Werke beinahe nie mehr in Anspruch nehmen konnten. Von Riga aus ging Richard Wagner 1840 nach Paris. Das innerste Bedürfnis, das Größte in der Kunst zu schauen und zu leisten, zog ihn, in einem begreiflichen und natürlichen Irrtum, nach der Pariser Großen Oper, welche er seinem Talent durch die Partitur seines „Rienzi", die er fertig mit sich führte, zu erschließen hoffte. Der „Rienzi", obschon der poetischen und musikalischen Anlage nach vollständig „große Oper", zeigte doch einen heroischen Schwung und eine Fülle echt poetischer Details. In Paris erfuhr Wagner unter harten Lebenskämpfen seine Läuterung und Wandlung und lernte den Gegensatz seines künstlerischen Strebens zu dem landläufigen Kunsttreiben begreifen. Die ganze geistige Größe Wagners, die Bedeutung desselben für die Kunst, trat indes erst hervor, nachdem er mit den Opern: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" (gesammelt in den „Drei Operndichtungen", Leipzig 1852) das ihm eigne Stoffgebiet betreten und den Mut zur freiesten Darlebung seiner Eigenart gewonnen hatte. Obengenannte Opern entstanden während der Jahre 1843—48, in denen Wagner als Kapellmeister des Hoftheaters in Dresden verweilte. Ihre Hauptbedeutung nach poetischer Seite hin lag nicht nur im Wiedergewinn wahrhaft dramatisch-poetischer Grundlagen, dichterischer Phantasie und echter Empfindung für die Oper (ein Gewinn, der zunächst und durch Jahrzehnte nur Wagners eignen Schöpfungen zu gute kam), sondern auch in der Gegenwirkung gegen die tendenziöse, alle rein menschlichen Grundlagen und höchsten Ziele der Kunst überall verleugnende Tageslitteratur, lag in der Geltendmachung und Vertiefung des nationalen Elements gegenüber der die deutsche Bühne beherrschenden französischen Effektkunst. Nachdem Wagner 1849 infolge des Maiaufstands Dresden verlassen hatte und, in Zürich, kurze Zeit auch in Paris und Venedig lebend, teils seine theoretischen Schriften zur Kunstreform schrieb, teils neuen poetisch-

musikalischen Schöpfungen lebte, begann erst die Verbreitung und Anerkennung der drei obengenannten Werke, welche trotz der heftigsten, stets wiederholten Proteste der künstlerischen Gegner die größten und dauerndsten dramatischen Erfolge der Neuzeit gewannen. Im Jahr 1864 durch König Ludwig II., den begeisterten Verehrer seiner Schöpfungen, nach München berufen, seit 1866 auf einem Landgut bei Luzern der Vollendung des großen Nibelungencyklus lebend, ging der Dichterkomponist 1871 nach Baireuth. Hier gelang es ihm, den Traum seines Lebens, die Errichtung einer eignen Festbühne für vollendete Aufführung seiner als Festspiele gedachten letzten Werke, zu verwirklichen und 1876 die Aufführung seiner „Nibelungen“, 1882 diejenige seines „Parzival“ zu leiten. Wenige Monate nach der letztern starb Richard Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig. Während von einem gewissen Zeitpunkt an die bahnbrechende Bedeutung und Wirkung des Musikers Wagner allseitig zugestanden ward, blieben die poetische Kraft und die Geltung Wagners als selbständiger Dichter heftig bestritten, obschon die Dichtungen zum großen Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“ (Leipzig 1863) sowie zur Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Mainz 1863) von schöpferischer Phantasie, von dramatischer Charakteristik und lyrischer Fülle zeugen, selbst wenn man sie (was weder in Wagners Absicht lag, noch der dramatisch-musikalischen Poesie gegenüber überhaupt statthaft war) ganz an und für sich, ohne Rücksicht auf ihren Zweck, betrachten wollte. Die Gruppe von fanatischen Anhängern, welche zu gunsten des „Musikdramas“ nicht nur dem rein poetischen Drama, sondern allen andern poetischen Formen das Lebensrecht und den künstlerischen Wert absprach, konnte natürlich die gerechte Würdigung der außerordentlichen Leistungen des Dichterkomponisten nur verzögern und auch bei den Unbefangenen und Genußfähigen immer wieder in Frage stellen, ohne sie doch dauernd hindern zu können.

Hundertsiebenundneunzigstes Kapitel.

Die poetischen Realisten der deutschen Litteratur.

1) Gustav Freytag.

Mannigfaltig und vielseitig waren die Talente, weit auseinander gehend die Wege der Poeten, deren Entwickelung wir unter der Bezeichnung „Die Rückkehr zur Kunst" geschildert haben. Der Zug zum Realismus, zum unmittelbaren Gestalten des gegenwärtigen Lebens, wie es sich dem Auge des Dichters darstellt, machte sich in den meisten Schöpfungen schon der vierziger Jahre geltend, und selbst die alten Anhänger des jungen Deutschland und der politischen Poesie entzogen sich ihm nicht mehr. Eine besondere Gruppe von Dichtern und Schriftstellern, deren Anfänge gleichfalls meist in die vierziger, jedenfalls in die ersten fünfziger Jahre fielen, traten zuerst als prinzipielle Vertreter des Realismus, nicht des allgemein poetischen, der aus dem uralten Wechselverhältnis des Lebens und der Kunst erwächst, sondern eines besondern modernen Realismus, auf, der im feindlichen Gegensatz zum künstlerischen Idealismus gedacht wurde. Auch in dieser Gruppe fehlte es nicht an individuellen Besonderheiten, gemeinsam war ihnen nur der kräftige und einseitige Antrieb, der Herrschaft der Phrase, des unausgereiften Gedankens um jeden Preis zu entrinnen, gemeinsam ein entschlossenes Erfassen von Thätigkeiten, Charakteren, von Lebenskreisen und Sitten, welche die Litteratur bis hierher entweder ganz unberücksichtigt gelassen, oder nur ganz episodisch berücksichtigt hatte.

Als der hervorragendste Vertreter der neuen „realistischen" Schule, die im Beginn der fünfziger Jahre ein ausschließliches Lebensrecht für sich und ihre litterarischen Talente forderte, galt der Schlesier Gustav Freytag, dem es jedenfalls unter allen deutschen Dichtern der in Rede stehenden Periode am besten ge-

lang, ein großes Publikum zu gewinnen und dauernd an seine Entwickelung zu fesseln. Gustav Freytag ward am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien geboren, studierte zu Berlin und Breslau Philosophie und Philologie, habilitierte sich als Privatdozent für deutsche Litteratur an der Universität Breslau, gab aber nach dem Erfolg seiner ersten dramatischen Versuche den Gedanken einer Dozentenlaufbahn auf, ließ sich Ausgang der vierziger Jahre als Schriftsteller in Dresden nieder, übernahm 1848 von Kuranda die Redaktion der Zeitschrift „Die Grenzboten", welche er im Verein mit Julian Schmidt eine lange Reihe von Jahren hindurch führte, und in welcher die Theorie des poetischen Realismus im Zusammenhang mit gewissen sozialen und politischen Überzeugungen geistvoll, kräftig, wenn auch vielfach sophistisch, bis zur Ungerechtigkeit einseitig entwickelt und vertreten wurde. Während dieser Jahre lebte der Dichter, von größern Reisen abgesehen, während der Wintermonate in Leipzig, während des Sommers auf einer ihm gehörigen Besitzung in Siebleben bei Gotha. Nachdem er die Herausgabe der „Grenzboten" aufgegeben, beteiligte er sich noch an der Wochenschrift „Im neuen Reich", schränkte sich später aber auf seine poetische Thätigkeit ein, welche mit der Erzählungsfolge „Die Ahnen", wie es scheint, ihren Abschluß fand. Im Jahr 1879 siedelte der Dichter nach Wiesbaden über, wo er in tiefster Zurückgezogenheit lebte.

Freytags poetische Gesamterscheinung zeigt sehr deutlich den Übergang von den Nachwirkungen der jungdeutschen Schule zum Beginn einer gesündern Auffassung von den Aufgaben der Kunst und gipfelt allerdings in jenem Realismus, welcher zu der großen Vergangenheit der deutschen Litteratur insoweit in einen bewußten Gegensatz trat, als er auf gewisse Gebiete der Darstellung, gewisse Momente der Empfindung von vornherein Verzicht leistete und in der Verherrlichung und Überschätzung bestimmter Lebenskreise und ihrer Vorurteile in die moralisierende Poesie zurückverfiel. Die ältesten poetischen Schöpfungen des Dichters waren die Gedichte „In Breslau" (Breslau 1845) und das historische Lustspiel „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen" (ebendas. 1844). In den Gedichten fielen die Abwesenheit jeder Sentimentalität, die Vermeidung des politisch-rhetorischen Pathos und die Lust an frischer Gegenständlichkeit, das Talent für charakteristische Detaillierung wohl nur einem kleinen Kreis in die Augen, im ganzen konnten diese schildernden und

erzählenden Gedichte schon nach ihrer formellen Seite hin nicht mit den gefeierten Dichtungen der Zeit in Wettbewerb treten. Das genannte Lustspiel verriet ein frisches Talent der Charakteristik (namentlich in den Gestalten Erzherzog Maximilians und seines getreuen Kunz von der Rosen) und eine lebendige gute Laune, die selbst eine etwas ungeschickt geführte Handlung in Fluß und zur Wirkung zu bringen wußte.

Schon in seinen beiden nächsten Dramen verließ Freytag das Gebiet des historischen Lustspiels mit romantischem Anhauch und betrat dasjenige des Schauspiels aus der Gegenwart. Sowohl das Schauspiel „Die Valentine" (Leipzig 1847) als „Graf Waldemar" (ebendas. 1850) und die kleine bürgerliche Tragödie „Der Gelehrte" (erster Druck in Ruge, „Poetische Bilder der Zeit", ebendas. 1847) zeigten eine sehr glückliche Mischung scharfer, ja ironischer Lebensbeobachtung und ernster Empfindung. Namentlich „Die Valentine" zeichnet sich durch eine gut erfundene und mit großer Lebendigkeit und Anmut durchgeführte Handlung aus, die gewagtesten Motive haben doch im Zusammenhang nichts Unnatürliches, und die Errettung Valentinens durch die Liebe, welche ihr und die sie Georg Saalfeld eingeflößt, ist ein voll befriedigender Abschluß. Man trägt das Gefühl mit hinweg, daß, was auch komme, die beiden Menschen nicht wieder in eine falsche und zweideutige gesellschaftliche Lage geraten können. Das Motiv des Schauspiels „Graf Waldemar" ist dem der „Valentine" insoweit verwandt, daß es sich auch hier um die Befreiung einer ursprünglich gut angelegten, aber in frivolen Zerstreuungen und blasiertem Ekel dem Untergang nahegebrachten Natur handelt. Aber die Errettung durch die frische Liebe des einfach-natürlichen Bürgerkinds Gertrud schließt hier viel größere Unwahrscheinlichkeiten in sich ein, da Graf Waldemar nicht nur bis zuletzt zwischen Gertrud und der Fürstin Udaschkin schwankt und von der letztern im Grund nur loskommt, als er in ihr eine frühere Geliebte erkennt, sondern weil der Dichter das Bedürfnis nach reinem Leben und reiner Liebe in der Seele des blasierten Helden nicht stark und überzeugend genug dargestellt hat. Ein sehr interessantes kleines Werk, in welchem, den Humor ausgenommen, die besten Seiten der Freytagschen Dichtung in einer erfreulichen Absichtslosigkeit und mit feinem Gleichgewicht aller Einzelheiten hervortreten, war das kleine Trauerspiel „Der Gelehrte", in welchem dasselbe Motiv tra-

gisch verwertet ward, dem Freytag dann in seinen „Journalisten" eine humoristische Färbung und Wendung gab. Das dramatische Meisterwerk des Dichters ist unzweifelhaft das Lustspiel „Die Journalisten" (Leipzig 1854), in der eigentümlichen und, wie es scheint, unüberwindlichen Armut der deutschen Komödie auf ein ganzes Menschenalter hinaus das einzige Lustspiel, welches hinreißende Bühnenwirkung bewährte und poetisch-litterarischen Wert besitzt. Die Handlung des Lustspiels besteht nur in einem Wahlkampf, in der Rückwirkung desselben auf das Geschick der Hauptgestalten; sie ist klar, bewegt, bis zum Schluß fesselnd und durch eine Fülle der köstlichsten Genrebilder belebt. Aber die Hauptwirkung beruht auf der Charakteristik, und die Charakteristik gipfelt in der Figur des Journalisten Konrad Bolz, dem der Dichter so viel von der Ritterlichkeit und dem Ernst Georg Saalfelds geliehen hat, um ihn vor dem Vorwurf der Laxheit zu bewahren, welcher aber durch seine unwiderstehliche gute Laune und seine fröhliche Überlegenheit in Dingen der Parteipolitik und des Journalismus schließlich selbst die Gegner überwindet und zum Lachen zwingt. Die humoristischen Nebenfiguren Bellmaus, Schmock, vor allen Piepenbrink und seine Familie, überragen die ernstern Gestalten des Stücks, die gesellschaftlich etwas verschliffen und ohne stärkere Individualität sind, um ein Bedeutendes. Es ist eine Eigentümlichkeit und ein Mangel Freytags, die innere Unabhängigkeit der Persönlichkeit von der bürgerlichen Beschränkung und dem Vorurteil der Gesellschaft immer nur nach der humoristischen und nie nach der ernsten, leidenschaftlichen Seite hin erfassen und darstellen zu können. Aber in den „Journalisten" will dieser Mangel wenig bedeuten, da Bolz so in den Mittelpunkt des Ganzen gerückt ist und alle Fäden der Handlung so nach seinem Willen lenkt, daß auch der Zuschauer die Gestalten und Vorgänge unwillkürlich mit den Augen von Bolz anschaut. Der Dialog des Lustspiels ist von gewinnender Feinheit und die ganze Haltung desselben von einer litterarischen Vornehmheit, welche die lebendigste Wirkung nirgends gefährdet.

Zu Freytags „Dramatischen Werken" (Leipzig 1859) gehört außer den eben charakterisierten auch noch das Trauerspiel „Die Fabier", ein interessanter Versuch, die Resultate der philologisch-historischen Forschung über die Anfänge und ältesten Verhältnisse Roms an die Stelle des konventionellen Römer-

tums der Tragödie zu setzen. Aber trotz einzelner mächtiger Züge in der Charakteristik und einiger bedeutender Szenen entbehrte das Trauerspiel zu sehr der Frische und jenes energischen Schwunges der Charakteristik und Sprache, ohne welche das Tragische unsre Empfindung nicht ergreift. Es zeigte sich wieder, daß die kulturgeschichtliche Treue, das Überwiegen des Zuständlichen für die Poesie selten ein Gewinn, meist ein Ballast sind, und daß die Handlung am besten nur aus der Naturanlage und der Beziehung der Charaktere zu einander motiviert wird.

Mit dem erfolgreichen Roman „Soll und Haben“ (Leipzig 1855, zahlreiche Auflagen) trat Gustav Freytag in seine spezifisch realistische Periode. Die Schöpfung trug als Motto ein Wort Julian Schmidts, daß der Roman das deutsche Volk da suchen solle, wo es am tüchtigsten und liebenswürdigsten sei, bei der Arbeit. Infolge dieser Absicht trat die Tendenz, das kaufmännische Bürgertum, die geschäftliche Auffassung des Lebens gegenüber allen andern Kreisen und Anschauungen zu verherrlichen, mit fast verletzender Absichtlichkeit hervor. Der Dichter betrachtete die Nüchternheit, die vorurteilsvolle Engherzigkeit und das nahe an Protzentum streifende Kapitalbewußtsein der Geschäftsherren als notwendig mit ihren größern und bessern Eigenschaften verbunden, er stellte den Kaufleuten den bildungslosen und noch engherzigern Provinzadel oder die wüste Wirtschaft slawischer Aristokratie gegenüber, wodurch denn nicht nur Traugott Schröter und Anton Wohlfahrt, sondern sämtliche Herren des Schröterschen Geschäfts zu Kulturträgern wurden. Ließ die Grundanschauung und Grundempfindung des Romans die Enge erkennen, in welche der Realismus die Begriffe von Lebenswahrheit und Darstellung des Wirklichen einzupressen pflegt, so entschädigten dafür gewisse Vorzüge, unter denen die Sicherheit der Gestaltenzeichnung, die Anmut des Vortrags obenan stehen. Alles, was genrebildlich behandelt werden kann, ist in „Soll und Haben“ von höchster Vollendung, die herzliche, warme Freude des Poeten an den Erscheinungen des Kleinlebens geht auf den Leser mit über, und der gesunde Humor, der über einen guten Teil der Darstellung blitzende Lichter wirft, einzelne Meisterszenen von dramatischer Bewegung, wie der Kampf um das polnische Schloß, zeigen die volle Fähigkeit des Autors auch für Wiedergabe größern, ernsten Lebens. Die Gestalten des aben-

teuernden Finck und der blonden Lenore von Rothsattel heben, auch im Hinblick auf die Zukunft, den Leser aus der allzu beengenden Atmosphäre der großen und kleinen Kaufmannswelt heraus und eröffnen den Blick auch in eine bewegtere, minder beengte, vom Vorurteil und Klatsch bedrückte Existenz. Die Moral des Romans ist stellenweise zu derb aufgetragen, und die Verklärung des Kontors und Warenlagers näherte sich jener tendenziösen Absichtlichkeit und Schönfärberei, welchen der Realismus doch vor allen Dingen gegenübertreten wollte und sollte.

Auch Freytags zweiter Gesellschaftsroman variierte das Thema von der Fügung in begrenzte und darum gesunde Zustände. „Die verlorne Handschrift" (Leipzig 1864) behandelte wie „Soll und Haben" das Verhältnis des deutschen Bürgertums (diesmal des Gelehrtenstands) zu andern Schichten der Nation. War es dort der Gegensatz zwischen Landadel und Kaufmannstum, so soll hier der gleiche Gegensatz zwischen der Formen- und der Geisteswelt, zwischen Höfen und Universitäten dargestellt werden. Wie in „Soll und Haben" der Held das Kontor verläßt, um sich dem Leben der freiherrlichen Familie anzuschließen, und nach schweren Kämpfen zum ursprünglichen Beruf zurückkehrt, so jagt hier der Held, Professor Felix Werner, einer verlornen Handschrift des Tacitus nach und wird in die Kreise eines kleinen Hofs hineingezogen, in denen er in Gefahr kommt, Glück und Frieden seines Daseins zu verlieren. Auf der ersten Ausfahrt nach dem alten Mönchsmanuskript des römischen Geschichtschreibers hat der Professor sein Weib, die schöne Ilse vom Bielstein, gewonnen; auf der zweiten nach der Residenz droht ihm das Geschick, sie und sich zu verlieren, und erst die Katastrophe, welche Ilse zur Flucht treibt und ihn vor die Gewehrmündung des wahnsinnigen Fürsten führt, bringt ihm die Erkenntnis. Er kehrt zu seinen Büchern, seiner Lehrthätigkeit zurück, freilich nach schweren Erfahrungen, als derselbe Mann, der er im Beginn des Buches war. Da wir nun von einem Helden immer Entwickelung im Lauf des Romans erwarten, so würden wir dies für einen Kompositionsfehler erklären müssen, wenn nicht die Heldin, auf deren Namen „Die verlorne Handschrift" mit vollem Recht getauft sein könnte, eben die schöne Ilse, Felix Werners Gattin, in einer Weise dargestellt wäre, die ein Meisterstück poetischer Entwickelung ist. Die Gestalt dieser Professorin, die schönste, liebenswürdigste und originellste, welche Freytag

vielleicht je geschaffen hat, bis auf einige störende Momente von Fraubaserei und Altklugheit in allen Zügen das vollste Interesse, die innerste Teilnahme erweckend, sichert dem Roman seine Steigerung, Verknüpfung und Lösung, sichert ihm im Verein mit andern unzweifelhaften Vorzügen den Platz über „Soll und Haben". Auch eine Reihe andrer Gestalten, ihnen voran der Erbprinz, dann der humoristische Polterer, Hausbesitzer und Hutfabrikant Heinrich Hummel, dessen Tochter Laura, Doktor Fritz Hahn, in den Kreisen des Hofs Prinzessin Sidonie und Prinz Viktor, der alte Obersthofmeister von Ottenberg, sind typische, dabei lebensvolle und mit unmittelbarer Wirklichkeit an uns herantretende Charaktere. Die Figur des Fürsten verliert einigermaßen durch die Plötzlichkeit, mit welcher sein „Cäsarenwahnsinn", der in der ersten Anlage kaum entfernt angedeutet ist, das bewegende Triebrad der ganzen Geschichte wird, auch abgesehen davon, daß zur Furchtbarkeit dieses Cäsarenwahnsinns wenn nicht das römische Reich, doch mehr als ein kleines deutsches Fürstentum gehört. Ilses Gatte endlich, der Professor Felix Werner, ist eine jener Gestalten, die der Realismus mit Verleugnung jeglicher Idealität zu schaffen liebt. Wenn wir diesen allerdings eifrigen, pflichttreuen, aber durch und durch steifen, von einem gewissen Hochmut erfüllten Helden, diesen nach manchen Seiten bedeutenden, nach andern unendlich kleinlichen Charakter lediglich als eine sprechend wahre Figur ansehen, so haben wir natürlich die Schärfe und Feinheit der Beobachtungen Freytags zu bewundern. Wenn wir uns aber erinnern, daß ebendieser Philolog, zu dem bessere Männer, wie sein Freund Fritz Hahn, bewundernd emporblicken, als der Typus des deutschen Gelehrten gelten soll, so dürfen wir selbst im Namen der alltäglichsten Wirklichkeit protestieren, in der die deutsche Wissenschaft Männer von höherm Schwung, weiterm Blick und vor allem frei von jenem beinahe brutalen Hochmut, den Werner im Verhältnis zum Magister Knips und andern entfaltet, aufzuweisen hat. Wenn wir vollends an die Helden unsrer klassischen Kulturepoche zurückdenken, so könnten wir vor der Herabstimmung der Ansprüche seit einem halben Jahrhundert ebenso erschrecken wie vor der Rede des Obersthofmeisters von Ottenberg an Prinzessin Sidonie, in der er behauptet, das deutsche Volk fordere von seinen Fürstinnen lediglich, die Muster guter Hausfrauen zu sein, die in nichts glänzen, in nichts hervorragen. An diesen Partien

und Stellen des Buches empfinden wir tiefschmerzlich den Einfluß der Doktrin, „daß unser bürgerliches Leben die einzige Wahrheit sei", und getrösten uns nur mit der Gewißheit, daß der Dichter in Freytag zu mächtig, sein poetisches Empfinden und Anschauen zu überwiegend ist, um nicht im ganzen seine sozialen Theorien stark in den Hintergrund zu stellen. Das Gepräge der „Verlornen Handschrift" ist darum weit weniger „realistisch" als dasjenige von „Soll und Haben", ein Schmelz echter poetischer Stimmung liegt über den meisten Schilderungen des Romans, und wenn gewisse Einzelszenen zu breit ausgesponnen, gewisse Situationen zu vielfach variiert sind, so entschädigen uns dafür die Fülle geistvoller Wendungen, feiner, glücklicher Beobachtungen und eine Laune, welche graziös über den kleinen Vorfällen zu schweben und mit ihnen zu spielen weiß. Auch auf den Stil sind die Vorzüge des Romans übergegangen, er ist gedrängter, gehobener, gedankenreicher, bezeichnender als in „Soll und Haben".

Alle Elemente seiner poetischen Entwickelung und der Hauch und Duft jener Studien dazu, als deren Resultate der Dichter die farbig-lebendigen und fesselnden „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" (Leipzig 1859—67) veröffentlicht hatte, vereinigten sich in dem kulturhistorischen Romancyklus „Die Ahnen" (ebendas. 1872—81), deren Grundgedanke es war, das Leben einer deutschen Familie von germanischer Urzeit bis zur Gegenwart zu begleiten und die Wiederkehr der Stammes- und Blutsbesonderheit unter dem Einfluß wechselnder Zeiten, sich beständig wandelnder Kultureinflüsse poetisch zu erfassen. Wenn schon an diesem Grundgedanken der Kulturhistoriker, der Patriot einen stärkern Anteil hatten als der Poet, so überwogen in den einzelnen Bildern: „Ingo und Ingraban", „Das Nest der Zaunkönige", „Die Brüder vom deutschen Hause", „Marcus König", „Die Geschwister", „Aus einer kleinen Stadt" je länger je mehr die sittenschildernden Bestandteile die poetischen. Der Dichter weiß Zeitfarbe und Zeitstimmung in den meisten Fällen glücklich wiederzugeben, und wo die Erfindung stark und das poetische Motiv ausgiebig genug sind, wie im „Ingo", in „Marcus König", im ersten Teil der „Geschwister" („Der Rittmeister von Altrosen"), da wirkt der Einklang der Handlung und der trefflichen kulturhistorischen Bilder mit großem Reiz. In andern Teilen der Erzählungsfolge

zersplittern die Aneinanderreihung kleiner schildernder Züge, das Bestreben, die Lebensluft, in welcher die Helden und Heldinnen atmen, sichtbar zu machen, das Interesse allzusehr. Je näher die Darstellung der Neuzeit kommt, um so weniger gelingt es dem Dichter, der andringenden Masse der Einzelheiten, der kulturhistorisch wichtigen Momente völlig Herr zu werden; die Erzählung „Aus einer kleinen Stadt" erstreckt sich über die Schicksale von zwei Generationen hinweg und vermag doch trotz prächtiger Szenen, namentlich aus der Franzosenzeit, das überreiche deutsche Leben des 19. Jahrhunderts nur sehr unvollkommen widerzuspiegeln. Die durch das Ganze hindurchgehende Idee kommt wahrscheinlich einer großen Menge von Lesern nur undeutlich zum Bewußtsein, was übrigens, da sie entschieden mehr eine historisch-philosophische als eine dichterische ist und mit rein poetischen Mitteln gar nicht verkörpert werden konnte, nicht zu verwundern ist. „Die Ahnen", welche mit der Geschichte eines jungen vandalischen Königssohns beginnen und mit der eines bürgerlichen Publizisten schließen, verleugnen die starke demokratische Strömung des Jahrhunderts nicht, und entsprechen auch insofern mehr dem historischen als dem poetischen Entwickelungsgesetz.

---

2) Otto Ludwig.

Ein von Freytag grundverschiedener und unter den eigentümlichsten Lebensbedingungen erwachsener und gereifter Vertreter des poetischen Realismus, der in demselben Verhältnis einer gewissen Wahlverwandtschaft und zugleich eines Gegensatzes zu Friedrich Hebbel stand wie etwa Gustav Freytag zu den Autoren des jungen Deutschland, war der Thüringer Otto Ludwig. „Er gehörte zu den deutschen Dichtern, deren poetische Natur in ihren Werken sehr unvollständig zur Darstellung gekommen ist; nur wer ihn persönlich kannte, bewahrte den vollen Eindruck seiner eigentümlichen Dichterkraft. Es war ein einfacher, tüchtiger, wohlgeordneter Geist, in seinem Empfinden immer voll, ganz und warm, bei seiner Arbeit von einem Ernst und einer Strenge, welche sich nie genugthun konnten. Aber es waren nicht diese deutschen Vorzüge allein, welche sein Talent imponierend machten. In seinem Schaffen, ja in seiner ganzen

Persönlichkeit lag etwas so Ungewöhnliches, daß er zuweilen aussah wie aus der Urzeit des deutschen Volks in die Gegenwart versetzt. In eigentümlichen Kämpfen rangen sich die Gebilde aus seiner Seele los. Während sie in ihm lebten, hörte er Klänge, sah er die Gestalten in Gruppen fertig vor sich. Was er niedergeschrieben, verwarf er leicht, weil es ihm nur ein matter und farbloser Abglanz der prachtvollen Anschauungen erschien, die sein Inneres füllten." (G. Freytag.)

Otto Ludwig war am 11. Februar 1813 zu Eisfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen geboren, verlebte eine Jugend voll schwerer, eigentümlich düsterer Erfahrungen und seelischer Kämpfe, voll leidenschaftlichen, autodidaktischen Bildungsdrangs. Nach mäßigem Schulunterricht wurde er zum Kaufmann bestimmt und verbrachte die Jahre zwischen 1832 und 1839 in fortwährendem Zwiespalt zwischen seinem äußern und dem innern Leben, welches ihn mit aller Macht und Bestimmtheit auf eine künstlerische Laufbahn hinwies. Seine autodidaktischen Dichtungs- und Kompositionsversuche, welche sich bis zur Dichtung und Komposition eines Singspiels erstreckten, das er mit heimischen Kräften im Heimatstädtchen zur Aufführung brachte, zogen die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Herzogs Bernhard Erich Freund von Meiningen auf sich. Er verlieh Ludwig ein Stipendium, um unter Mendelssohn in Leipzig Musik zu studieren. Aber einesteils fühlte sich der junge Eisfelder zu Mendelssohns Wesen nicht hingezogen, andernteils ertrug sein körperlicher Zustand, eine übermäßige nervöse Reizbarkeit, die Anstrengungen des musikalischen Studiums nicht. Zudem regte sich stärker als je zuvor das poetisch gestaltende Talent in ihm, er zog sich zuerst nach seiner Heimat, dann in den vierziger Jahren nach Dresden und nach dem Dorf Garsebach bei Meißen zurück, wo er sich den umfassendsten Studien, namentlich der dramatischen Dichtung, widmete und seine ersten Dramen und Erzählungen niederschrieb, die er mit unbarmherziger Selbstkritik wieder und wieder verwarf. So vergingen eine Reihe von Jahren, in denen Otto Ludwig nur mit einzelnen poetischen Bruchstücken vor die Öffentlichkeit trat. Eine Tragödie: „Die Rechte des Herzens", welche er zu Ende dieser Periode bei der Dresdener Hofbühne einreichte, gelangte nicht zur Annahme und Aufführung, vermittelte aber die nähere Bekanntschaft des Dichters mit Eduard Devrient, welcher die wärmste Teilnahme für das große und

ursprüngliche Talent faßte. Erst mit der Aufführung des bürgerlichen Trauerspiels „Der Erbförster" auf einer Reihe von Bühnen drang seit 1850 Otto Ludwigs Name in weitere Kreise. Der Dichter, der sich inzwischen verheiratet hatte, siedelte Ende 1852 aus seiner ländlichen Einsamkeit nach Dresden über. Übrigens zwangen ihn seine Gesundheitsverhältnisse, auch hier in möglichster Zurückgezogenheit seinen Studien und Arbeiten zu leben. Der Vollendung der Tragödie „Die Makkabäer" folgte die der beiden größern Erzählungen: „Die Heitherethei" und „Zwischen Himmel und Erde". Danach versuchte der Dichter für die längst begonnene und immer wieder aufgegebene Tragödie „Agnes Bernauer" zu einem Schluß zu gelangen, versenkte sich immer tiefer in jene theoretischen Untersuchungen über Drama und dramatische Wirkung, als deren Zeugnis aus seinem Nachlaß seine „Shakespeare-Studien" erschienen, entwarf und begann noch einige Tragödien, unter andern einen „Marino Faliero" und (in den letzten Monaten seines Lebens) einen „Tiberius Gracchus", und rang währenddessen unablässig mit einer seine Lebenskraft vor der Zeit verzehrenden Krankheit. Er erlag derselben am 25. Februar 1865 in Dresden.

Die Gesamtausgabe von Ludwigs „Werken" (Berlin 1870) enthielt außer den genannten Hauptdichtungen einige Fragmente und dramatische Dichtungen aus früherer Zeit, die der Dichter selbst nur als „Vorstufen" zu seinem eigentlichen Schaffen angesehen hatte. Die bürgerliche Tragödie „Der Erbförster" (Leipzig 1853), mit welcher er zuerst in die Öffentlichkeit trat, mußte zunächst durch die unzweifelhafte dramatische Kraft, die Frische und Wärme der Charakteristik fesseln und erfrischen. Die Beschuldigung, daß hier die Schicksalstragödie neu auflebe, ist vielfach ausgesprochen worden. Nur ward dabei völlig übersehen, daß zwischen der Müllner-Houwaldschen Schicksalstragödie und dem „Erbförster" die ganze riesige Kluft lag, welche die Fratze der poetischen Unfähigkeit von der Ausschreitung des echten und großen Talents trennt. Über die Anlage und den Konflikt des „Erbförsters" mochten Bedenken rege werden. Aber es gehörte offenbar Verkennung der eigentlichen Grundlagen aller Poesie dazu, um darüber hinaus auch die Gewalt der Charakteristik, die hinreißende Macht tiefer Empfindungen (um so hinreißender, je schlichter ihr Ausdruck war) und die Energie der Handlung, der Entwickelung zu leugnen. Es war ohne Frage

falsch, den „Erbförster", in dessen Grundlagen der Zufall, nicht das Fatum, eine bedenkliche Rolle spielte, und in dessen Ausgang ein ungelöstes Element blieb, als eine tragische Meisterleistung zu begrüßen. Aber die Übertreibung erwuchs ganz natürlich aus der Gewißheit, daß endlich wieder ein ursprüngliches, markiges und vollkräftiges Talent, ein Poet, der nicht geistreiche Schachfiguren, sondern Menschen zu schaffen wisse, ein Herzenskundiger, dessen Blick durch die Falten der Äußerlichkeit in das Innerste der Seelen dringe, hervorgetreten sei. Man schalt den „Erbförster" krankhaft und vergaß dabei, daß er in seiner echt dramatischen Lebensfülle, in der Kraft und Geschlossenheit seiner Gestalten, im Mark seiner Sprache doch eben unendlich gesünder war als die unsichern, haltlosen Produktionen der spezifischen Espritschule. Und daß der Enthusiasmus sich nicht geirrt, daß Otto Ludwig eine Begabung von höchster Gestaltungskraft und höchstem Streben war, erwies schon das zweite seiner dramatischen Werke. „Die Makkabäer", Trauerspiel in fünf Aufzügen (Leipzig 1855), im großen Entwurf und idealen Stil die hervorragendste Schöpfung Otto Ludwigs, wurden zuerst im Winter von 1852—53 auf den Bühnen von Wien, Dresden und Berlin, denen in den nächsten Jahren Karlsruhe, München und selbst einige kleine Theater folgten, in Szene gesetzt. Es konnte kein Zweifel sein, daß die „Makkabäer" eine Hochtragödie im eigentlichsten Sinn des Worts waren, und daß, wenn Lea als die eigentliche Heldin derselben betrachtet wird, weder die tragische Schuld noch der echt tragische Ausgang fehlt. Damit soll nicht geleugnet werden, daß einzelne epische Elemente, besonders in den letzten Akten, nicht völlig dramatisch überwunden sind und das Interesse zwischen Lea und Juda zu sehr geteilt erscheint. Aber daß diese Einwürfe die verdiente Bewunderung für den Schwung der Konzeption und der Gestaltung, für die Gewalt des heroischen Elements und die hochpoetische Kraft des Stils nicht schwächen konnten, scheint uns unzweifelhaft. Dramatische Szenen von so großartiger Steigerung und ergreifender Macht wie der ganze zweite und der Schluß des vierten Aktes der „Makkabäer" hat die deutsche Bühne seit den Tagen Schillers nur wenige gesehen; Heldengestalten wie die Judas, Leas, Charaktere, welche gleich der poetischen Naemi, gleich dem Eiferer Jojakim oder dem greisen Mattathias uns in wenigen Meisterzügen ein ganzes Leben vor Augen stellen, zeigten, daß der Dichter von

Shakespeare gelernt, kein Wort für gleichgültig zu halten, wo es sich um Menschendarstellung handelt. Die „Makkabäer" belegten zugleich, daß Otto Ludwig nicht an den Realismus des bürgerlichen Dramas gebunden war und in ihm nur dann verharrte, wenn es das Gesetz des Stoffs mit sich brachte. Seine letzten vollendeten Werke waren seine Erzählungen. Die „Thüringer Naturen", und in ihnen zumal die Erzählung „Die Heitheretthei", zeichneten sich durch die Schärfe der Charakteristik und die Feinheit der Detaillierung nicht minder als durch die außerordentliche Frische der Stimmung und die Anschaulichkeit aller, auch der seltsamsten Situationen aus, die der Dichter erfunden hat. Das Meisterwerk Otto Ludwigs indes auf dem erzählenden Gebiet blieb die Novelle „Zwischen Himmel und Erde" (Frankfurt a. M. 1856), welche gleichfalls in einem kleinen Landstädtchen des Thüringer Waldes spielt, aber in diesem engen Rahmen eine erschütternde Familientragödie konzentriert. Nie ist vielleicht das eng eingezwängte Leben mit jenen Abgründen im Gemüt, die „tiefer als die Hölle sind", wie Platen sagt, schärfer, sicherer belauscht und erfaßt worden als hier durch Otto Ludwig. Die Gewalt psychologischer Wahrheit, die markige, nirgends unsichere, nirgends unplastische Darstellung ziehen unwiderstehlich in die allerdings schwüle, dumpfe Atmosphäre dieser Erzählung. Der Bruderhaß innerhalb einer Schieferdeckerfamilie ist mit höchster Meisterschaft dargelegt, das tägliche Leben dieser Handwerker, die Eigentümlichkeit ihres gefährlichen Gewerbes unlöslich mit den Entwickelungen und Katastrophen der düstern Novelle verknüpft, die Sprache derselben von schlagender Eigentümlichkeit. Ob der Realismus der Einzelheiten nicht stellenweise die Grenzen der Poesie überschreitet, kann fraglich sein; unfraglich ist der mächtige, tief erschütternde Eindruck, den „Zwischen Himmel und Erde" auf alle unmittelbar Genießenden und Empfindenden hervorbringt. Und wenn wir eine versöhnende Befreiung am Schluß vermissen, so gilt dies eben nur im Sinn der höchsten Anforderungen an ein Kunstwerk, zu denen Otto Ludwigs Begabung und Leistungen berechtigten.

3) Realistische Erzähler.

In Gustav Freytag und Otto Ludwig hatte die realistische Schule Vertreter erhalten, welche mit ihrem Talent eine große Breite des Lebens, die dramatische wie die erzählende Form der Dichtung, beherrschten, und deren Phantasie sich keinen Zwang beim Empfangen der Welteindrücke und bei der Gestaltung aufzuerlegen brauchte. Gleichwohl hing es mit der realistischen Doktrin und dem Bestreben nach möglichstem Realismus der Menschendarstellung eng zusammen, daß die epische Prosa, Roman und Novelle, mehr und mehr in den Vordergrund trat, daß wohl gar die Vorstellung entstand, als könne wahres Leben überhaupt nur in dieser Form dargestellt werden. Jedenfalls bethätigte eine gute Zahl kräftiger und ehrlicher Talente ihren Drang, eigentümliches Leben aufzufassen und charakteristisch wiederzugeben, ausschließlich in der Erzählung. Hatte die jungdeutsche Schule eine Fülle unvergorner Reflexion, politischer Momente, unklarer Wünsche und Gedanken („latenter Lyrik", wie es Gutzkow nannte) in die erzählende Form hereingezogen, so nahmen die Realisten allzu vielen Ballast äußerer Schilderung, prosaischer, in die poetische Darstellung nicht rein aufgehender Zufälligkeiten (die fälschlich für charakteristisch erachtet wurden) an Bord und beraubten sich dadurch eines guten Teils der echten Kunstwirkung. Unter der „Wirklichkeit" ward immer weniger die Wiedergabe sämtlicher Lebenserscheinung und immer mehr die ausschließliche Berücksichtigung gewisser Gesellschaftsklassen und Lebenskreise sowie der in ihnen herrschenden Anschauung und Empfindung verstanden. Mit dem Bekenntnis zum Evangelium des reinen Realismus verband sich leicht ein bewußter und feindseliger Gegensatz zu jeder idealen Lebensauffassung und idealen Stimmung, eine Abneigung gegen alle rein künstlerischen Formen der Dichtung, also auch gegen das künstlerische Gleichmaß und die Stilvollendung in Roman und Novelle. Gleichwohl standen in der großen Reihe der realistischen Erzähler wahrhafte und eigentümliche Talente, poetische Naturen, die in andrer, für die Kunst glücklicherer Zeit schwerlich nur als reine Erzähler gewirkt hätten.

Die größte, aber auch die am raschesten vorübergehende Geltung und Wirkung errang unter diesen Erzählern der Schweizer Jeremias Gotthelf, mit seinem bürgerlichen Namen Albert

Bitzius. Geboren am 4. Oktober 1797 zu Murten, besuchte er die Litterarschule in Bern, studierte an der Akademie daselbst Theologie, wurde 1820 zum Geistlichen ordiniert und zum Vikar seines Vaters, der Pfarrer zu Utzenstorf war, ernannt. Im Jahr 1822 ging er noch ein Jahr nach Deutschland, um in Göttingen seine Studien wieder aufzunehmen, ward 1826 Vikar in Herzogenbuchsee, 1832 Pfarrer in Lützelflüh, in welcher Stellung er bis zu seinem am 22. Oktober 1854 erfolgten Tod verblieb und die litterarische Thätigkeit entfaltete, die seinen Namen weit über die Schweizer Grenzen hinaustrug.

Jeremias Gotthelf gehörte seiner ausgesprochenen Tendenz nach zu jenen Volksschriftstellern, denen die praktische, lehrhafte Wirkung ihrer Schriften über jedem poetischen Erfolg steht, die in erster Linie Moralisten und allenfalls nur unbewußt Poeten sind. Das war hier denn wirklich der Fall, und Gotthelfs Talent überragte seine unmittelbaren Absichten. Die „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ (Bern 1838) und die Volkserzählung „Wie fünf Mädchen im Branntwein jämmerlich umkommen“ (ebendas. 1839) bezeichnen die Richtung dieser Absichten genau und verraten zunächst nur, daß dem Verfasser ein guter Blick für die Beobachtung der Alltagsvorgänge und eine unerschrockene Derbheit in der Wiedergabe seiner Beobachtungen zu eigen sind. Die Moral seiner Geschichten trug er faustdick und im polternden Kanzelton vor. Jedoch schon in „Uli, der Knecht“ (Solothurn 1841, Berlin 1846), „Uli, der Pächter“ (Solothurn 1849, Berlin 1850) und „Die Käserei in der Vehfreude“ (Solothurn 1843, Berlin 1850) machten sich neben diesen minder erfreulichen Eigentümlichkeiten seiner Schriften, neben einem fast brutalen und jedenfalls herausfordernden Naturalismus in der Schilderung häßlicher, widriger, äußerlich schmutziger Vorgänge höhere Eigenschaften geltend. Die kernige Kraft und unbeirrte Sicherheit, mit welcher er seine Gestalten zeichnete, die dramatisch wirksame Anschaulichkeit aller dargestellten Situationen, mochten dieselben nun anziehend oder abstoßend erscheinen, der gedrängte, energische Ton des Erzählers gewannen ihm Leser, welche an seinen Berner Bauerknechten und den vierschrötigen „Meitschis“ des Pfarrers von Lützelflüh keinen innern Anteil nehmen konnten. In einzelnen Momenten gesellten sich diesen Vorzügen auch ein tieferer Blick in die Menschenseele und die Fähigkeit des ergreifend schönen Ausdrucks

verborgener psychischer Regungen hinzu. Je nachdem sich die einen an die gröblichen Äußerlichkeiten seines Schweizer Realismus hielten, während die andern die wahrhaft dichterische Sicherheit in der Wiedergabe innern Lebens, widerspruchs- und geheimnisvoller Vorgänge im Herzen allein betonten, konnte Gotthelf verächtlich beiseite geschoben oder über Gebühr gepriesen werden. Die „Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz“ (Berlin 1850—55) und überhaupt die kleinern Produktionen Gotthelfs übertrafen in jeder Beziehung seine größern tendenziösen, für ein festes, ehrenhaftes Beharren in altgewohnten Zuständen und Überlieferungen energisch eintretenden Volksbücher, denen sich noch „Doktor Dorbach, der Wühler“ (Leipzig 1849), „Die Erlebnisse eines Schuldenbauers“ (Berlin 1854) und „Die Frau Pfarrerin“ (ebendas. 1855) hinzugesellten. Den reinsten und gewinnendsten Eindruck hinterlassen die Erzählungen, in welchen Gotthelf entweder ein ganzes Menschenschicksal mit seinem Ab und Auf in lebendig-eindringlichen Zügen vorführt und dabei oft eine Stimmungsgewalt ohnegleichen entfaltet, oder in denen er einen einzelnen absonderlichen Vorgang mit derbem, aber unverfälschtem Humor behandelt. Zu den Erzählungen erster Art sind vor allen „Das Erdbeermareili“, „Kurt von Koppigen“, „Der Besenbinder von Rychiswyl“, zu den letztern „Der Notar in der Falle“ zu rechnen.

Als ein realistischer Erzähler von seltener Kraft und eigentümlicher Gemütstiefe, der sich späterhin leider in der Vielproduktion zersplitterte, trat in den ersten fünfziger Jahren Edmund Höfer auf. Er war am 15. Oktober 1819 zu Greifswald als der Sohn eines angesehenen Juristen, des Stadtgerichtsdirektors Höfer, geboren, studierte in Heidelberg und Berlin und widmete sich nach einigen Anläufen, in ein Amt einzutreten, ausschließlich litterarischer Thätigkeit. Bis in die Mannesjahre hinein verweilte er in seiner Vaterstadt Greifswald und im väterlichen Haus, in den ersten fünfziger Jahren siedelte er nach Stuttgart über, wo er fortan heimisch blieb und am 23. Mai 1882 starb. Sein inneres poetisches Leben, scheint wie sein äußeres in zwei Hälften getrennt gewesen zu sein. Einer Periode des Aufnehmens, Anschauens, innern Erlebens und Genießens ist offenbar eine solche der reinen Arbeit gefolgt. Es macht den Eindruck, als hätte Höfer Jahre hindurch Eindrücke, Stoffe, Empfindungen, alle Menschengestalten, mit denen das Leben ihn

zusammengeführt, alle Landschaften und Häuser, die er gesehen, wie einen heimlichen Schatz aufgespeichert, von dem er, nachdem er ihn so hoch gehäuft, daß er für ein ganzes Leben auszureichen schien, dann ebenso viele Jahre gezehrt hat. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der deutschen Dichter, welche früh mit ihren ersten Produktionen hervortreten und danach, je nach dem Gang ihres Lebens, die Anschauungen und Eindrücke zu weitern Schöpfungen empfangen, so daß sich die einzelnen Entwickelungsmomente und Bildungsstufen durch die ganze Reihe ihrer Bücher hindurch verfolgen und nachweisen lassen, trat Höfer gleich mit seinen ersten „Geschichten" als ein fertiger Schriftsteller hervor. Hintergrund, Gestaltungsweise und Empfindung blieben gleichartig, die Gestalten, die Situationen wie die Landschaftsbilder in Höfers Romanen begannen sich schließlich zu wiederholen, so daß an die Stelle der etwas knorrigen, aber frischen, vollen Originalität des Erzählers eine gewisse Manier trat, daß die spätern äußerlichen Berichte von Schicksalen und Abenteuern, an denen der Erzähler nicht mehr den gleichen frischen Anteil nehmen konnte, eben weil er sie für sein poetisches Bedürfen schon oft genug und zu oft erzählt hatte, den Reiz des Persönlichen verloren. Auch in der „objektivsten" Erzählung bedarf es eines Lichts, das aus dem Innern des Erzählers strahlt, und dies Licht ward in den spätern Erzählungen schwächer und schwächer. Ganz er selbst war Höfer vor allem in seinen ältern Büchern: „Aus dem Volk" (Stuttgart 1852), „Aus alter und neuer Zeit" (ebendas. 1854), dem lebensvollen Idyll „Schwanwiek" (ebendas. 1856), der Sammlung „Bewegtes Leben", in „Norien, Erinnerungen einer alten Frau". Hier waren meist schon alle Elemente und zwar in jener eigentümlichen Mischung vorhanden, auf welcher die Wirkungen Höfers beruhen. Die ernste Anschauung des Lebens, die ausgesprochene Vorliebe für alle edlen, selbstbewußten, frei auf sich gestellten, ein wenig trotzigen, im eigentlichen Sinn des Worts adligen Naturen und Gestalten, das Wohlgefallen an einem ehrenhaften Dasein, das dabei von allem Behagen und aller Sicherheit des Wohlstands getragen ist, dazu das echt poetische Verständnis für heißblütige Leidenschaft, für die urwüchsigen, aus der Natur unvertilgbaren Empfindungen in Liebe und Haß, die stimmungsvolle Wiedergabe der äußern Szenerie, mit der seine Menschen durch tausend Fäden verbunden sind, die Kunst, den Vollgehalt

einer jeden Geschichte in einen oder ein paar entscheidende, mit vollster sinnlicher Deutlichkeit dargestellte Momente zusammenzudrängen, die wechselvolle, bald kurze und knappe, bald bequeme, immer aber kräftige Sprache treten uns in den Erstlingsbüchern in frischester Unmittelbarkeit und mit einer noch jugendlichen Lust an dem Schatz der Erinnerungen und Gestalten, über den er zu verfügen hat, entgegen.

Höfer beschränkt sich in seinen Darstellungen weder auf die Gegenwart, noch teilt er die Vorliebe für weit zurückliegende Jahrhunderte. Genau so wie er einen Lieblingshintergrund hat, das norddeutsche Küstenland mit den Ebenen, Heiden und Wäldern, die sich bis an die Dünen der Ostsee heranziehen, hat er auch eine Lieblingszeit, in deren Anschauungen und Sitten er so gut, ja besser zu Hause ist als in der Gegenwart: die Zeit vom Siebenjährigen Krieg bis in die zwanziger und dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts. Die Mehrzahl der größern Höferschen Romane spielt in der gedachten Zeit und greift von ihr aus mit alten Familienüberlieferungen und Erinnerungen wohl auch noch etwas weiter zurück. So im „Altermann Ryke“, einer Geschichte aus dem Jahr 1806 (Berlin 1864), in „Unter der Fremdherrschaft“ (Stuttgart 1863), einer Geschichte aus dem Jahr 1813, so in dem Roman „Der große Baron“ und in manchen andern. Es erweckt diese Besonderheit den Eindruck, als ob alle Geschichten Höfers teils auf Miterlebnis, teils auf lebendiger Mitteilung beruhten; ungefähr so weit wie seine Zeitdarstellungen pflegt in größern alten Familien die Anschauung von den Altvordern, ihrem Wesen und ihren Geschicken zurückzureichen.

Unter den spätern Produktionen Höfers nennen wir: „Auf deutscher Erde“ (Stuttgart 1860), „Die Honoratiorentochter“ (1861), „Neue Geschichten“, mit der eigentümlichen, wenn schon nicht gerade erquicklichen Geschichte „Frau Venus“ (1867), „Ein Findling“ (1868), „In der Welt verloren“ (1869), „Unter fliegenden Fahnen“ (1872), „Der Demagoge“ (1872), „Erzählungen aus der Heimat“ (1874), „Der Junker“ (1874), „Dunkle Fenster“ (1879). Die Reihe wäre noch viel vollzähliger zu machen, ohne das Urteil über die Gesamtproduktion zu ändern. Hier und da sind, wie gesagt, ein Aufblitzen der alten Kraft und eine Rückkehr zum Genuß künstlerischen Ausgestaltens und Vollendens erkennbar; im allgemeinen aber geht in der Hast des

Produzierens der warme lebendige Vortrag nach und nach verloren, der Stil verwildert durch Abstraktionen und platt prosaische Berichte, die zwischen die wirklich ausgeführten Momente der Erzählungen eingeschoben werden. Und weil dem Erzähler noch stets die alten Landschaften, Gestalten und Lebenssituationen vorschweben, weil sie sich unablässig in seine neuern Gebilde hereindrängen, so entsteht in beständiger Wiederholung des Frühern eine förmliche Manier. Gewisse Dinge kehren wie nach einem Rezept wieder: die Gruppierung der gegenwärtigen Vorgänge um irgend ein Skelett im Haus, ein weit zurückliegendes Verbrechen oder sonstig nachwirkendes Unheil, ein düsteres Element in ein paar Gestalten, welches einzelnen Vorgängen den Charakter des Spukhaften und Gespenstigen gibt, ein paar trotzige Menschen, die aus dem festesten Kernholz des vergangenen Jahrhunderts und der abgelegensten Landstriche geschnitzt sind und wohl brechen, aber nie biegen können, und dazwischen dann die weichern, liebenswürdigern Naturen, die zuletzt ziemlich schablonenhaft erscheinen. Alles in allem war Höfer ein lebendiges Zeugnis dafür, wie große Vorzüge sich im reinen Realismus entfalten ließen, aber mit welcher Gefahr der Erstarrung er die ihm anhangenden Talente anderseits bedrohte.

Im Wesen des Realismus und der realistischen Erzählung insbesondere lag die Richtung auf Pflege einer Spezialität von Haus aus und ward durch das Publikum, welches unablässig Neues forderte, und eine gewisse Kritik noch wesentlich gefördert. Daß die Einschränkung der poetischen Phantasie auf einen eng und scharf umgrenzten Lebenskreis, auf eine Besonderheit erfreuliche Resultate zu bringen vermöge, bewies das Beispiel des jüdischen Erzählers Leopold Kompert, der in der ausschließlichen Darstellung der Schicksale und Charaktere seiner deutsch-österreichischen Stammgenossen große Kraft und einen gewissen Reichtum bewährte. Leopold Kompert ward am 15. Mai 1822 zu Münchengrätz in Böhmen geboren, besuchte das Gymnasium zu Jungbunzlau und rang sich durch Not und Entbehrungen zur Universität hindurch, mußte seine Studien in Prag und Wien mehrfach unterbrechen, um sich als Hauslehrer die Mittel zur Fortsetzung derselben zu erwerben, ward durch das Jahr 1848 zur Journalistik geführt, lebte von 1852—57 als Erzieher im Haus des preußischen Konsuls Goldschmidt zu Wien und widmete sich endlich ausschließlich seinen litterarischen Ar-

beiten. Die Reihe derselben begann mit den „Geschichten aus dem Ghetto" (Leipzig 1848) und setzte sich über die Sammlungen: „Böhmische Juden" (Wien 1851), „Neue Geschichten aus dem Ghetto" (Prag 1860) hinweg bis zu den „Geschichten einer Gasse" (Berlin 1865) fort, welche den Höhepunkt von Komperts Novellistik bezeichnen. Die enge Welt, aus der diese Erzählungen stammen, zeigt charakteristische Gestalten und Erlebnisse bis zum Überfluß, sie hat ihre großen und kleinen Schicksale, die aus der eigentümlich abgeschiedenen, kampf- und drangvollen Lage der Ghettobewohner hervorgehen, sie hat ihre Heroen und Aristokraten wie ihre Plebejer. Sie besitzt eben genug Anziehungskraft, um uns mit ihren schlimmern Eigentümlichkeiten auszusöhnen, die Kompert nicht leugnet, aber nach Poetenrecht in den Hintergrund rückt. Die dumpfe Schwüle der Atmosphäre, von welcher seine Erfindungen umgeben sind, vermag er auch mit dem frischen Hauch seiner poetischen Teilnahme an Menschen und Dingen nicht zu vertreiben. Alle vier Sammlungen spiegeln scharf und treu die wunderliche Besonderheit, zu welcher sich das jüdische Wesen unter dem Doppeleinfluß der mittelalterlichen religiösen und Familientraditionen und der begierig aufgenommenen deutschen Kultur entwickelt hat. Das Charakteristische im kulturhistorischen Sinn überwiegt oft genug das poetisch Charakteristische, aber in Novellen wie: „Die neue Judith", „Der Dorfgeher", „Eine Verlorne", „Jahrzeit", „Die Sängerin" und vor allen andern in „Christian und Lea" siegt der Poet. Letztere erscheint uns als die tiefste und weihevollste aller Erzählungen Komperts, der Erzähler erschöpft in der knappsten Form die Tiefen eines großen Problems, während die Sicherheit seiner Zeichnung die alte bleibt. Die beiden Romane Komperts: „Am Pflug" (Berlin 1855) und „Zwischen Ruinen" (ebendas. 1875) bezeugen seine Lebenskenntnis und sein Darstellungsvermögen, sind aber im Grund nur ausgedehnte Erzählungen, denen die geistige Weite wie die Mannigfaltigkeit des echten Romans fehlen.

Die Zahl der realistischen Erzähler wuchs in den fünfziger und sechziger Jahren um so mehr in die Breite, als sich immer weitere Kreise dem Einfluß der erzählenden Litteratur erschlossen. Freilich spielte hierbei das alte Bedürfnis, für den Mangel an eignem Leben durch ein Scheinleben entschädigt, unterhalten und zerstreut, nicht aber poetisch erhoben und erquickt zu werden, eine

verhängnisvolle Rolle. Nur zu viele Talente und Halbtalente arbeiteten an der Befriedigung dieses Bedürfnisses. Was durch Beobachtung und realistisch treue Schilderung der Wirklichkeit auf der einen Seite gewonnen ward, ging auf der andern an poetischer Stimmung, Reife und Schönheit der Darstellung verloren. Aus der großen Schar der Erzähler, welche jahraus jahrein den neuen Unterhaltungsstoff beschafften, können nur einige wenige hervorgehoben werden, deren ursprüngliches Talent selbst aus der Viel- und Schnellproduktion herausleuchtet, und die wenigstens in einzelnen Gebilden sich zu einer künstlerischen Vollendung erhoben. Ein Talent dieser Art war und ist unzweifelhaft Otto Müller. Geboren am 1. Juni 1816 zu Schotten am Vogelsberg (Oberhessen), empfing er seine Bildung auf den Gymnasien von Büdingen und Darmstadt, ward später an der Darmstädter Hofbibliothek angestellt, vertauschte jedoch schon 1844 die Beamtenlaufbahn mit der journalistischen und rein litterarischen. Nacheinander lebte Müller in Frankfurt a. M., Mannheim, Bremen, wiederum in Frankfurt und seit 1855 in Stuttgart. Otto Müllers größere Romane bilden eine stattliche Folge; sie begannen mit „Bürger, ein Dichterleben“ und setzten sich bis zur neuesten Zeit in „Altar und Kerker“ (Stuttgart 1884) fort. Unter ihnen verdienen namentlich „Charlotte Ackermann“ (Frankfurt a. M. 1854), „Der Wildpfarrer“ (Stuttgart 1866), „Der Professor von Heidelberg“ (ebendas. 1870) um der Treue und Lebendigkeit des historischen und kulturhistorischen Hintergrunds willen ausgezeichnet zu werden. Alle Vorzüge aber, welche den größern Romanen nur teilweise zu eigen sind, finden sich in einer Reihe von kleinern Kompositionen, deren Handlung straffer, geschlossener, deren Stimmung einheitlicher, deren Charakteristik schärfer erscheint, und an denen auch der Humor einen gewissen Anteil hat. Zu diesen gehören die selbständigen Erzählungen und kleinen Romane: „Der Tannenschütz“ (Bremen 1852), „Der Stadtschultheiß von Frankfurt“ (Frankfurt 1856), „Die zwei Krüglein“ (Braunschweig 1862), „Die Förstersbraut von Neunkirchen“ (Stuttgart 1869), denen sich kleinere Geschichten, wie: „Der Helm von Cannä“, „Münchhausen im Vogelsberg“ und andre, zugesellen. In diesen entwickelt und bewährt Otto Müller eine lebendige Frische des erzählenden Tons, guten Blick für die bunte Mannigfaltigkeit auch des Lebens, in dem keine außer-

ordentlichen Charaktere und keine tiefreichenden Konflikte zu finden sind. Den Vorteil eines bestimmten, ihm völlig vertrauten Hintergrunds läßt sich der Erzähler gleichfalls nicht entgehen, eine ganze Reihe seiner Geschichten spielen in Hessen, vorzugsweise im heimatlichen Oberhessen.

In ähnlicher Weise wie Otto Müller wirkt als realistischer Erzähler auch Hermann Theodor Schmid, der unermüdliche Schilderer von Land und Leuten der Bayrischen Alpen und der Vergangenheit Münchens. Geboren am 30. März 1815 zu Weizenkirchen in Oberösterreich, studierte er zu München die Rechte, trat in bayrischen Staatsdienst, ward 1848 zum Gerichtsassessor in München befördert, aber 1850 infolge der Bewegungen von 1849 in Ruhestand versetzt, lebte dann als Schriftsteller in München, ward in den bayrischen Adelstand erhoben und starb am 19. Oktober 1880 zu München. Schmid ging vom Jambendrama im traditionellen Stil, in dem er unter anderm einen „Kolumbus“, einen „Herzog Christoph, der Kämpfer“ und das Trauerspiel „Straßburg, oder eine deutsche Stadt“ schrieb, zur realistischen Erzählung mit einem bestimmten, stetig wiederkehrenden Hintergrund über, wofür er offenbar glücklicher beanlagt war als für die dramatische Dichtung. Mit dem Bauernroman „Das Schwalberl“ (München 1861) eröffnete er die lange Reihe seiner oberbayrisch-tirolischen Geschichten. Unter den größern Romanen dürften „Der Kanzler von Tirol“ (München 1862), „Mütze und Krone“ (Leipzig 1869) wohl diejenigen sein, welche neben dem bloßen Unterhaltungsstoff am meisten poetische Elemente enthalten. Unter den kleinern teils selbständig erschienenen, teils in den „Gesammelten Schriften“ (Leipzig 1867—73) vereinigten Erzählungen fanden „Almenrausch und Edelweiß“ „Die Mordweihnacht, oder der Jägerwirt von München“, „Die Venediger“, „Die Huberbäuerin“, „Mohrenfranzel“, „Die Zuwiderwurzen“ großen Beifall. In ihnen allen zeigt sich ein gutes Verständnis für die Eigenart des bayrischen Stammes, eine jederzeit aufnahmefähige Freude an den kräftigen und charakteristischen Gestalten, welche in Geschichte und Gegenwart die schöne Szenerie des Alpenlands beleben.

Ein fruchtbarer Novellist, welcher sich aus einer etwas bläßlichen Erzählungsweise zur frisch-kräftigen Wiedergabe charakteristischer Wirklichkeit hindurcharbeitete, war Theodor Mügge, geboren am 8. November 1806 zu Berlin, zuerst Soldat, dann,

nachdem er an der Berliner Universität Naturwissenschaften studiert, Journalist und einer der Mitbegründer der „National-Zeitung", gestorben am 18. Februar 1861 in Berlin. Unter Mügges Romanen und Erzählungen zeichnen sich diejenigen mit dem Hintergrund nordischen Lebens durch besondere Frische, Anschaulichkeit und glückliche Erfindung aus, so die Romane: „Afraja" (Frankfurt a. M. 1853), der auf den Lofoten, in Tromsö und überhaupt an den Küsten von Finnmarken spielt, „Erich Randal" (ebendas. 1856) und die Novellen „Leben und Lieben in Norwegen" (ebendas. 1858). Unter den übrigen zahlreichen Erzählungen Mügges seien noch „König Jakobs letzte Tage" (Eisleben 1850) und „Der Vogt von Sylt" (Berlin 1851) hervorgehoben.

Der Weg von der spezifischen Tendenzlitteratur der vierziger Jahre zum unbefangenern, freilich oft auch kalten und scharfen Realismus läßt sich genau in den Romanen einer Schriftstellerin wie Fanny Lewald verfolgen. Dieselbe ward am 24. März 1811 zu Königsberg in israelitischer Familie geboren, trat im siebzehnten Lebensjahr zum Christentum über, begann, einem innern Antrieb und der Sehnsucht nach einer wirklichen Lebensarbeit folgend, im Jahr 1842 ihre litterarische Laufbahn mit dem Roman „Klementine", ging 1845 nach Italien, wo sie in Rom Adolf Stahr kennen lernte, mit dessen Geschick sich das ihre dauernd verknüpfte. Nachdem sie sich seit 1848 bleibend in Berlin niedergelassen hatte, ward sie 1854 Stahrs Gattin. Mit ihm gemeinschaftlich unternahm sie eine Reihe größerer Reisen, welche sie zum Teil in lebendigen Skizzen schilderte, und die ihr reiche Eindrücke auch für ihre Romane und Novellen brachten. Auch nach Stahrs im Jahr 1876 erfolgtem Tod setzte Fanny Lewald ihre litterarische Thätigkeit fort. Von ihren Jugendarbeiten hatte die Parodie „Diogena" (Leipzig 1847) das Verdienst, die preziöse, kokette und hochfahrende Erzählungsmanier der Gräfin Hahn-Hahn in die rechte Beleuchtung zu rücken; die Romane: „Klementine" (ebendas. 1842) und „Jenny" (ebendas. 1843) waren Beiträge zu der eben auftauchenden Frauenfrage. Schon in den Erzählungen: „Auf roter Erde" (Leipzig 1850) und „Liebesbriefe" (Braunschweig 1850) beginnen jene schärfere Charakteristik und jene Betrachtung menschlicher Verhältnisse, welche in ihrer kalten, fast derben Verständigkeit, ihrem Respekt vor dem Besitz und ihrem lehrhaften Zug noch weit

über die Forderungen des Realismus hinausgingen. Der große Roman „Wandlungen" (Braunschweig 1853), die „Deutschen Lebensbilder" (Berlin 1856) und „Neuen Romane" (ebendas. 1859—64), der Roman „Von Geschlecht zu Geschlecht" (ebendas. 1864), eine ganze Reihe von Erzählungen zeichneten sich ebensowohl durch Feinheit der Lebensbeobachtung, durch Ernst und Bildung wie durch klare Bestimmtheit des Stils aus, entbehrten aber der innern Wärme, der Stimmung und des Schwunges bis zum Peinlichen. Glücklicher und anziehender wirkten Erfindung und Darstellungstalent der Schriftstellerin in den Romanen: „Das Mädchen von Hela" (Berlin 1860) und „Die Erlöserin" (ebendas. 1873), von denen namentlich der letztere alle Vorzüge Fanny Lewalds im besten Licht zeigte.

---

4) Realistische Epiker.

Die fünfziger Jahre sahen neben der realistischen Erzählung in Prosa auch epische Anläufe im Vers, die gleichfalls durch den Realismus eine frische Belebung des Epos, der poetischen Erzählung und der kleinern lyrisch-epischen Formen suchten. Den erfolgreichsten Anlauf dieser Art unternahm der poetische Schlachtenmaler Christian Friedrich Scherenberg, welcher in verhältnismäßig spätem Lebensalter seine besten und eigentümlichsten Dichtungen schuf. Geboren am 3. Mai 1798 zu Stettin, hatte er ein mannigfach abenteuerliches, kampfreiches Leben als Kaufmann, Schauspieler, kleiner Beamter, Agent und Schriftsteller zu bestehen, ehe er im siebenundfünfzigsten Lebensjahr in den Ruhehafen einer seinem Wesen entsprechenden Anstellung als Bibliothekar im Berliner Kriegsministerium einlief. Scherenberg starb am 9. September 1881 in Berlin. Seine frühsten Schöpfungen: „Vermischte Gedichte" (Berlin 1845), waren ohne Anteil vorübergegangen. Dafür fanden die Schlacht-Epen, namentlich die drei ersten: „Waterloo" (Berlin 1849), „Ligny" (ebendas. 1850), „Leuthen" (ebendas. 1852), die vollste Anerkennung. Durch patriotische Glut, durch wirkliche, echt preußische Freude am großen und kleinen Leben des Kriegs ausgezeichnet, auch voll markiger, kräftiger Schilderungen, ließen Scherenbergs

Dichtungen doch allzusehr das Ringen mit der Form, einen realistischen Trotz, der des schönen und klaren Ausdrucks geradezu spottet, wahrnehmen. Um das altpreußische Wesen zu charakterisieren, zieht der Dichter gleichsam die deutsch-französische Stilmischung Friedrichs des Großen und einiger seiner Heerführer und die orthographischen Kühnheiten des alten Blücher in seine poetische Darstellung herein. Die spätern Epen: „Abukir“ (Berlin 1864) und „Hohenfriedberg“ (ebendas. 1869), konnten als Wiederholungen einer rasch stereotyp gewordenen Manier wenig mehr interessieren.

Ein Dichter, welcher seinem kräftigen Realismus die Weihe der Stimmung zu geben wußte, war Theodor Fontane, dessen frühstes Auftreten in der Litteratur mit den patriotischen Preußenliedern „Männer und Helden“ (Berlin 1849) gleichsam prophetisch für seine Zukunft wurde. Die Anknüpfung an die heimatliche echt preußische, echt märkische Tradition, die in diesen Jugendballaden von frischem Ton und keckem Realismus obwaltet, schloß eine Vorausnahme seiner poetischen Entwickelung in sich. Aber naturgemäß lockte es den jugendlichen Dichter zuerst aus der Heimat in die Weite, und wie eine frohe Wanderfahrt gemahnt uns der größte Teil der „Gedichte“ (Berlin 1875), welche das Resultat der poetischen Jugend Fontanes sind: eine Wanderfahrt zunächst ins Land der Romantik, freilich auch hier wieder in das Gebiet, welches einer auf lebendige Anschauung, auf Freude an den Erscheinungen gerichteten Phantasie zunächst zugänglich ist. Die altenglische Balladendichtung hat es unserm Dichter derart angethan, daß er ihre verblaßten Farben wieder einmal auffrischt, ihre verhallenden Klänge wieder anschlägt. Wer Fontanes größeres Jugendgedicht, die Balladenreihe „Von der schönen Rosamunde“ (Dessau 1850), und Balladen wie: „Archibald Douglas“, „Maria und Bothwell“, „Die Hamiltons, oder die Locke der Maria Stuart“ oder das „Lied des James Monmouth“ mit den trefflichen Übersetzungen und Reproduktionen von alten, schon in Percys Sammlung, in den Jakobitenliedern und anderwärts mitgeteilten Dichtungen vergleicht, der spürt keinen besondern Unterschied. Den allgemein menschlichen Gehalt wie die besondere Art, die Dinge zu sehen, welche dieser Poesie eigentümlich ist, die Konzentration eines großen Stücks Welt und Leben in dem Rahmen einer kurzen und kleinen Dichtung, in

welcher der eigenste Reiz der echten Ballade liegt, hat sich der junge deutsche Dichter völlig angeeignet. Fontanes Meisterstücke: „Schloß Eger“, „Der Tag von Hemmingstedt“, erweisen dann die selbständige Fähigkeit, den gewonnenen vollen Ton auf heimatliche, außerhalb der Romantik liegende Stoffe sehr glücklich anzuwenden, und sind vorzügliche Proben realistischer Balladendichtung.

Aber die Richtung, welche Fontane in seiner weitern Entwickelung einschlug, ward nicht durch seine lyrisch-epische Jugenddichtung bestimmt. Von der Argonautenfahrt nach der Poesie mit fremdem Gehalt und fremdem Kolorit kehrte der Dichter früher heim als andre; die realistischen Epen, auf welche seine ersten Anläufe hinzudeuten schienen, sind ungedichtet geblieben, und nach mancherlei Zwischen- und Vorbereitungsstufen in populärer Geschichtsdarstellung und lebendiger Schilderung von Land und Leuten tauchte der Balladendichter mit einer kleinen Reihe von Romanen und Novellen unter den realistischen Erzählern wieder auf.

Die Heimkehr und mit ihr den Übergang zu seinen poetisch-novellistischen Schöpfungen fand Fontane mit seinem besten nicht poetischen und doch soviel Poesie einschließenden Buch, den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ (Berlin 1875). In vier Bänden, welche die „Grafschaft Ruppin“, das „Oderland, Barnim und Lebus“, „Osthavelland, die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg“ und endlich „Spreeland, Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow“ behandeln, reihte der Schriftsteller eine Folge von Wanderskizzen, Studien, historischen Erinnerungen, von Genre- und Landschaftsbildern zwanglos aneinander, verbunden durch ein lebendiges heimatliches Gefühl, durch den warmen Anteil, den er an Landschaften und Menschen, Gebäuden und Geräten, an gegenwärtigen und vergangenen Zuständen nimmt. Schon die „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ zeigen, wie aus dem Balladendichter allmählich ein Novellist hervorging. Gewisse Kapitel dieser Heimatsschilderungen sind noch Balladen in Prosa, andre weiten sich nach Anlage und Kern zu Novellen aus, denen nur die Detaillierung versagt wird. Die Übergänge zu dieser Wandlung sind fein, und doch ist für den Schärferblickenden die Begabung Fontanes zur Erzählung rasch ersichtlich.

Fontanes Roman „Vor dem Sturm“ (Berlin 1876)

ist ein „Roman aus dem Winter 1812 auf 1813" und in gewissem Sinn ein historischer Roman. Die Zustände im Herzen des preußischen Landes, in den denkwürdig verhängnisvollen Wochen, welche zwischen der Kunde vom Untergang der großen Armee in Rußland, der Kapitulation Yorks und zwischen dem Aufruf Friedrich Wilhelms III. und dem Ausbruch des Befreiungskriegs vergingen, geben den Hintergrund des breit angelegten Romans ab. Der Verfasser hat es ganz richtig als Hauptaufgabe der historischen Novellistik erachtet, die Tiefen und Thäler zwischen den Höhen, die Einzelschicksale im Licht und unter der Einwirkung der großen historischen Begebenheiten lebendig vor Augen zu stellen. Aber „Vor dem Sturm" erweist freilich, als Ganzes betrachtet, die alte Wahrheit, daß man auch des Guten zu viel thun kann. Immer wird es darauf ankommen, daß die Haupthandlung, die Silhouette der Erzählung, nicht nur aus dem Wesen der dargestellten Zeit hervorgehe, sondern auch in einem gewissen Bezug zu den thatsächlichen Vorgängen bleibe. Fontane nun setzt die allgemeine Stimmung wie die großen Thatsachen als bekannt voraus, er überträgt das Prinzip, nach welchem eine Reihe moderner Spezialisten Geschichte schreiben, einigermaßen auf den historischen Roman. Er gibt höchst interessante Lebensbilder aus der kritischen Zeit, aber er vermag uns die Zeit selbst mit ihren Leiden, Hoffnungen und Stimmungen nicht so wiederzugeben, daß wir in ihr leben, von ihrem Odem umhaucht werden. Es unterliegt nach unserm Dafürhalten keinem Zweifel, daß, im ganzen betrachtet, Wilibald Alexis den epischen Vollton, welcher den Leser widerstandslos in die Stimmung des Autors hineinzieht, stärker erklingen läßt als Fontane; dafür hat letzterer Genrebilder, namentlich aus Altberlin, Genrebilder aus dem märkischen Stadt-, Guts- und Dorfleben, welche an Feinheit, bunter Mannigfaltigkeit und holländischer Sauberkeit alles übertreffen, was etwa in „Isegrim" und „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" von derartigen Episoden zu finden wäre.

In ihrer Art weit vollendeter, poetisch mächtiger und wirksamer sind die kleinen Romane Fontanes: „Grete Minde", „Ellernklipp", „L'Adultera" und „Schach von Wuthenow", von denen jeder in einer andern Welt und Zeit, doch jeder zugleich auf norddeutschem Boden spielt. Die leicht ersichtlichen Vorzüge unsers Dichters: das warme, sinnlich anschauliche

Leben, die psychologische Feinheit und die künstlerische Sorgfalt und Sauberkeit der Ausführung sind diesen vier kleinen Büchern gleichmäßig zu eigen, und ebenso kehrt ein Mangel des Epikers in allen wieder. Die Ballade nimmt sich die Freiheit, eine Reihe von Momenten vorzuführen und einen wichtigen, entscheidenden nur anzudeuten oder als geschehen vorauszusetzen und nur den Nachklang davon poetisch wiederzugeben. Etwas von dieser Freiheit überträgt Fontane in seine größern Erzählungen. Überall haben wir stimmungsvolle, bis ins einzelnste ausgeführte Szenen und ein- oder ein paarmal einen jähen Sprung in der Handlung oder der psychologischen Entwickelung. Dabei sind die Dichtungen selbst wieder grundverschieden, jede offenbart eine eigentümliche Seite des Verfassers, und alle zusammen lassen ziemlich genau die Grenze seines poetischen Vermögens erkennen. Wenn „Grete Minde“, eine altmärkische Geschichte von außerordentlicher Kraft, sich zu echt poetischer Wirkung erhebt, so lassen „Schach von Wuthenow“, eine kulturhistorisch interessante, farbenreiche, aber in ihrem innersten Kern durch und durch unerfreuliche Episode aus den letzten Tagen des alten Preußen oder besser aus dem Berlin von 1805, und vollends die moderne Berliner Ehebruchsgeschichte „L'Adultera“ sehr deutlich die Gefahren des poetischen Realismus erkennen, sobald er durch eine Zeitströmung zum psychologisch Raffinierten, Gewagten hingedrängt und ihm in einer idealen Lebensanschauung kein Gegengewicht gegeben ist.

Während Fontane sich von seinen poetisch-epischen Anfängen zur Romandichtung wendete und in ihr seine Balladenpoesie übertraf, gaben einige minder bedeutende Poeten das Beste und Eigentümlichste, was sie besaßen, in poetischen Erzählungen mit realistischem Kern und einer bewußten realistischen Detaillierung. So unter andern Berthold Sigismund, geboren am 19. März 1819 zu Stadtilm im Schwarzburgischen, der in Jena, Leipzig und Würzburg Medizin studierte, anfänglich Landarzt war, sich dann der Lehrthätigkeit widmete und am 13. August 1864 als Lehrer der Naturwissenschaften am Gymnasium zu Rudolstadt starb. Seine „Lieder eines fahrenden Schülers“ (Hamburg 1853) sind frisch und liebenswürdig, bedeutender aber die Sammlung „Asklepias, Bilder aus dem Leben eines Landarztes“ (Gotha 1857), schlichte, scharf realistische, aber gemütswarme poetische Erzählungen und Schilderungen enthaltend.

Viel weniger klar und innerlich warm trat die Neigung zu realistischer Darstellung aus dem Hauptwerk eines märkischen Poeten hervor, welcher in den ersten fünfziger Jahren berechtigte Erwartung erregte, später jedoch im politischen Leben und Parteitreiben und in einer bedenklichen Schnellproduktion sich verflüchtigte. Martin Anton Niendorf, am 24. Dezember 1826 zu Niemegk in der Mark Brandenburg geboren, war ursprünglich Lehrer, bis es ihm gelang, als Gutspachter und selbständiger Gutsbesitzer sich größere Unabhängigkeit zu erwerben. Später lebte er in Berlin als Abgeordneter und Herausgeber der „Deutschen Landeszeitung" und starb am 12. Juni 1878 in der Niederlößnitz bei Dresden. Niendorfs poetisches Hauptwerk war „Die Hegler Mühle", ein märkischer Liedercyklus (Berlin 1852), der durch seinen energischen Realismus eine gewisse poetische Selbständigkeit erwies. Schon die Dichtungen: „Anemone" (Berlin 1853) und „Fürst Leopold von Anhalt-Dessau" (ebendas. 1866) entbehrten der Frische und der eigenartigen Kraft, durch welche in der „Hegler Mühle" selbst die Beschreibung zur Handlung ungebildet war.

Der begabteste unter den realistischen Epikern war wohl nächst Fontane ein Poet, welcher bloß einmal seine poetische Kraft in einer Dichtung kundgab, späterhin von ihr nur seine historischen Bilder und seine Reisestudien durchleuchten und erwärmen ließ. Franz Löher, geboren am 15. Oktober 1818 zu Paderborn, studierte die Rechte in Halle, München und Wien, trat alsbald nach der Universitätszeit seine erste größere Reise nach Nordamerika an, habilitierte sich nach längerer politischer Wirksamkeit in seiner Vaterstadt 1853 als Privatdozent bei der juristischen Fakultät der Universität Göttingen, erhielt 1855 einen Ruf als Professor nach München, wo er dem engern Kreis von Poeten und Gelehrten angehörte, den König Max um sich vereinigte, ward 1865 zum Direktor des bayrischen Reichsarchivs ernannt und 1866 in den bayrischen Adelstand erhoben. Als Dichter bewährte sich Löher in dem kräftigen epischen Gedicht „General Spork" (Göttingen 1854), welches die Thaten eines kaiserlichen Reitergenerals des Dreißigjährigen Kriegs zum Stoff wählt und mit außerordentlicher Lebendigkeit sowohl diese als den charakteristischen, farbenreichen Hintergrund des Dreißigjährigen Kriegs vor Augen stellt.

---

5) Die plattdeutsche Dialektdichtung.

Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts war die Herrschaft des Hochdeutschen als der Sprache der Litteratur und Bildung niemals mehr in Frage gestellt und nur für kleine Lebenskreise durch eine und die andre poetische Erscheinung, welche im Gewand des Dialekts auftrat, da und dort vorübergehend unterbrochen worden. Eine eigne Litteratur im Dialekt hatte sich nirgends gebildet, nirgends bilden können. Wenn zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Versuche in der Dialektpoesie sich mehrten, so hing dies einerseits mit der in die Breite wachsenden litterarischen Vielproduktion, anderseits mit der veränderten Anschauung des Lebens zusammen, welche von der Mitte des 18. Jahrhunderts an in der Litteratur herrschend ward. In dem Maß, als jene Volksklassen, welche am heimatlichen Dialekt festhalten, für die poetische Darstellung erneute Wichtigkeit gewannen, wuchs auch die Bedeutung der Dialekte, und die Dichtungen Konrad Grübels in Nürnberger Mundart, vor allen jedoch J. P. Hebels „Alemannische Gedichte" fanden ihren Weg weit über die Grenzen der Mundart hinaus, in denen sie gedichtet waren. Aber ein Aufschwung, wie ihn unter dem Zusammentreffen verschiedener Umstände und der Einwirkung der realistischen Gesamtströmung in der Litteratur die plattdeutsche (niederdeutsche) Dialektdichtung nahm, war seither unerhört. Wohl hatte sich auf niederdeutschem Boden neben der alten Volkssprache jederzeit auch die alte Lust an der energischen Charakteristik, dem derben Spaß und der gutmütigen Satire erhalten, welche die ältere niederdeutsche Dichtung erfüllen. Aber noch in den dreißiger Jahren schien das Plattdeutsche zu keinem neuen litterarischen Leben berufen. Ludolf Wienbarg beantwortete 1834 in einer besondern Schrift die Frage: „Soll die plattdeutsche Sprache gepflegt oder ausgerottet werden?" mit einem unbedingten Votum für die „Ausrottung", und weder die Gedichte und Bauernspiele des Hamburgers Georg Nikolaus Bärmann, noch die höher stehenden des Altmärkers Wilhelm Bornemann, noch selbst die vereinzelten plattdeutschen Lieder Ludwig Giesebrechts durften als vollgültige Widerlegung der gegen den litterarischen Gebrauch des Plattdeutschen ins Feld geführten Gründe gelten. Die Bedeutung und das Lebensrecht der plattdeutschen Sprache für die Wiedergabe gewisser Gemütselemente und zahlreicher Er-

scheinungen des Volkslebens mußten durch bedeutendere poetische Naturen erwiesen werden, als sie gerade im zweiten und dritten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts im deutschen Norden und auf dem wahren Heimatsboden des „Platt" aufgetreten waren.

Der erste dieser Dichter, welcher zugleich durch den allgemein poetischen Vollgehalt seiner Poesie der plattdeutschen Lyrik ein großes Publikum in Oberdeutschland gewann, war der Dithmarsche **Klaus Groth**, geboren am 24. Januar 1819 zu Heide in Dithmarschen. Zuerst Schreiber des Kirchspielvogts in seinem Geburtsort, besuchte Groth später das Schullehrerseminar zu Tondern, erwarb sich aber auf autodidaktischem Weg eine Bildung, die weit über die eines Volksschullehrers hinausging. Von 1841—47 war er Mädchenlehrer in Heide und lebte sich während all dieser Jahre immer tiefer in die Überzeugung hinein, daß das Plattdeutsche mit Unrecht verachtet, daß es für Darstellung seiner innern poetischen Welt unentbehrlich, ja daß es für gewisse Zwecke dem Hochdeutschen überlegen sei. Auf alle Fälle gelang es ihm, gleich mit seiner ersten Sammlung plattdeutscher Gedichte: „Quickborn", zu erweisen, daß er berufen sei, die an die Mundart gebundene poetische Eigenart seiner niederdeutschen Heimat wie keiner vor ihm darzustellen. Nachdem er längere Zeit auf der Insel Fehmarn gelebt, habilitierte sich Groth 1857 an der Universität Kiel als Privatdozent, ward später zum Professor ernannt und unternahm größere Reisen, um nicht nur litterarisch, sondern auch persönlich, namentlich durch Vorträge, für seine Anschauungen vom Werte des Plattdeutschen zu wirken. Aber so bereitwillig seine Gedichte und Erzählungen anerkannt worden waren, so entschiedenem Widerstand begegnete der Dichter, als er in seinen „Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch" (1858) nicht nur die Vorzüge der Dialektprosa ins beste Licht setzen, sondern ihr eine Zukunft zusprechen wollte, welche sie nur in dem verhängnisvollen Fall einer Zerreißung Deutschlands in zwei Hälften haben könnte.

Die lyrischen Gedichte Klaus Groths, in den beiden Sammlungen des „**Quickborn**" (erster Teil, erster Druck, Hamburg 1852; zweiter Teil, Leipzig 1870) vereinigt, erweisen, welche Fülle eigentümlicher, echt lyrischer und in keiner andern Sprache wiederzugebender Gemütslaute das nordische plattdeutsche Volksleben noch barg, und wie es nur eines mitempfindenden, mit diesem Volksleben unlöslich verwachsenen Dichters bedurfte, den

Schatz zu heben. Der wunderbare Einklang zwischen Empfindung, Bild und Ausdruck, die Frische und Tiefe des Gefühls, die glückliche Widerspiegelung aller Momente, die in dem eigenartigen Volksdasein, dem Groths Gedichte entstammen, wahrhaft poetische sind, ergriffen auch die hochdeutschen Leser dieser Gedichte, die doch nur halbes Verständnis für den geheimsten Zauber des „Quickborn" haben konnten. Der Reiz der Naturbilder, die wundersame Belebung des für den profanen Sinn Leblosen, die eigenste Kraft des Tons in den stimmungsvollen Liedern, der Humor in den idyllischen Partien des köstlichen Buches, die Stärke des Dichters, seinen Kreis leise und allmählich zu erweitern, ohne ihn je zu sprengen oder zu verlassen, verliehen dem „Quickborn" außerordentliche Bedeutung für die Erneuerung des plattdeutschen Dialekts. Es galt von der Sammlung wirklich, was Hebbel von ihr rühmte, daß Groth das Instrument, auf dem er spiele, erst habe bauen müssen. Und derselbe Beurteiler hebt, indem er den Konsequenzen, die Klaus Groth in seinen „Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch" gezogen, entgegentritt, mit vollem Recht hervor: „Man soll plattdeutsch sagen, was sich nur plattdeutsch sagen läßt. Den Kreis steckt das Herz ab, denn das Gemütsleben, trete es nun rein lyrisch als persönlicher Empfindungslaut des Individuums oder humoristisch als Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespalts hervor, ist so untrennbar an die Muttersprache gebunden wie das Blut an die Ader. In diesem Kreis haben die plattdeutschen Dichter sich auch instinktiv gehalten, selbst Klaus Groth ungeachtet seiner Theorie." (Hebbel, „Werke", Bd. 11, S. 305.)

Als Erzähler trat Klaus Groth mit der prächtigen poetischen Erzählung „Rothgeter Meister Lamp un sin Dochder" (Hamburg 1862), mit den „Vertelln" (Kiel 1856) und „Ut min Jungsparadeis, drei Vertelln" (ebendas. 1876) hervor, in denen zwar die Erfindung nicht stark, aber die Ausführung fesselnd und stimmungsvoll ist.

Gleichzeitig mit oder unmittelbar nach Klaus Groth bethätigten in Schleswig-Holstein weitere poetische Kräfte die Anziehungskraft der heimatlichen Mundart für Darstellung heimatlicher Eindrücke. Eine Landsmännin Groths, Sophie Dethlefs, geboren am 10. Mai 1809 zu Heide, gestorben am 30. November 1864 in Hamburg, erwarb sich durch ihre großenteils plattdeutschen „Gedichte" (erster Druck, Heide 1850) einen

dankbaren Leserkreis. Poetisch tiefer und mannigfaltiger waren die „Dithmarscher Gedichte" von Johann Meyer (Hamburg 1858). Meyer ist am 5. Januar 1829 zu Wilster in Holstein geboren, erlernte zuerst das Zimmerhandwerk, arbeitete sodann in der Mühle seines Vaters und trieb zwischen den Mehlsäcken Lateinisch und Griechisch, studierte von 1854 an in Kiel Theologie und Philosophie und begründete, nachdem er als Lehrer thätig gewesen, 1862 die Idiotenanstalt in Kiel. Seine hochdeutschen „Lyrischen Gedichte" (Kiel 1856) erwiesen wohl ein gewisses Talent, hielten aber keinen Vergleich mit den plattdeutschen Gedichten des Poeten aus. Als ein unglaublicher Mißgriff stellte sich sein „Plattdeutscher Hebel" (Hamburg 1859) dar. Der Dialektdichter hätte besser als andre wissen müssen, daß der Zauber der alemannischen Lieder, ihre Lebensanschauung, ihre Weinlandfröhlichkeit und kernige Anmut mit der oberdeutschen Mundart eins sind und kaum ins Schriftdeutsch übertragen werden können. Aber sowohl die „Plattdeutschen Gedichte" Johann Meyers als seine lyrisch-epische Dichtung „Gröndunnerstag bei Eckernförde" (Leipzig 1873) haben wirkliche Vorzüge aufzuweisen. Lied, Idyll und Ballade sind in den erstern durch kleine Meisterstücke vertreten, namentlich „Anna" und „Die letzte Fehde" verdienen erhalten zu bleiben.

Die höchste Popularität unter allen neuern plattdeutschen Poeten und Erzählern gewann der Mecklenburger Fritz Reuter. Geboren am 7. November 1810 als der Sohn des Bürgermeisters Reuter zu Stavenhagen in Mecklenburg-Schwerin, besuchte er die Gymnasien zu Friedland und Parchim, begann 1831 die Rechte in Rostock zu studieren, setzte seine Studien in Jena fort und ward hier in die burschenschaftlichen Bestrebungen und Verbindungen hereingezogen, wurde infolge davon im November 1833 in Berlin verhaftet, nach langer Untersuchung zum Tod verurteilt und von König Friedrich Wilhelm III. zu dreißigjähriger Festungshaft begnadigt. Von Festung zu Festung nach Silberberg, Glogau, Magdeburg und Graudenz geschickt, zuletzt an sein Heimatsland ausgeliefert und in Dömitz interniert, ward ihm die Jugend, die Zeit des Lernens und Reifens, recht eigentlich geraubt. Er trug aus der siebenjährigen „Festungstid" eine verhängnisvolle krankhafte Neigung zum Trunk und eine tiefe Unlust an geregelter, gleichmäßig wiederkehrender Thätigkeit davon. So wurde, nachdem er im Herbst 1840 aus der Haft

entlassen war, das Jahrzehnt zwischen 1840 und 1850 ein sehr unglückliches für ihn. Er versuchte, Landwirt („Strom") zu werden, nahm auch sonst mancherlei Anläufe, die alle nicht zum Ziel führten. Erst die Liebe zu und die Verlobung mit der Predigerstochter Luise Kuntze gab ihm die Energie der Arbeit zurück. Er ließ sich als Privatlehrer in Treptow nieder, gründete 1851 daselbst unter den bescheidensten Ansprüchen seinen häuslichen Herd, gewann durch die Herausgabe und den Erfolg der zu seiner Erholung geschriebenen „Läuschen un Rimels" den Mut zu weitern poetischen Versuchen und lernte erst im Vorschreiten seine ganze Kraft kennen. Im Jahr 1856 siedelte er nach Neubrandenburg über, widmete sich nunmehr völlig seinen litterarischen Arbeiten und verlebte bis 1863 daselbst seine glücklichsten und produktivsten Tage. Im letztgenannten Jahr verließ er Mecklenburg, gründete sich mit der stattlichen Villa Reuter am Fuß der Wartburg ein neues Heim und starb daselbst nach längerer Krankheit am 12. Juli 1874.

Fritz Reuters „Sämtliche Werke" (erster Druck, Wismar 1863—68; „Nachgelassene Schriften", herausgegeben von Ad. Wilbrandt, ebendas. 1874—75) hatten schon bei Lebzeiten des Schriftstellers eine außerordentliche Verbreitung gefunden und zählen zu den wenigen poetischen Schöpfungen der Neuzeit, von denen man sagen darf, daß sie nicht nur eine kleinere oder größere Gemeinde, sondern das deutsche Volk gewonnen haben. Die Natur des Dichters in all ihrer schlichten Kraft, ihrer treuherzigen Lebenslust, ihrer warmen, gemütstiefen Teilnahme an Leid und Freud der Menschen, mit ihrem prächtigen, schier unverwüstlichen Humor spricht ebenso aus den unbedeutenden Erstlingsversuchen wie aus den spätern Werken zum Leser, die Ungleichheit des künstlerischen Werts dieser Schöpfungen kommt den meisten unbefangenen Genießern derselben kaum zum Bewußtsein. In den harmlos lustigen „Läuschen un Rimels" (zwei Sammlungen, 1853 und 1858), in der poetischen Erzählung „De Reis' nah Belligen" (1855) zeigte Fritz Reuter ein prächtiges Erzählertalent, welches alte Schnurren, Schwänke und Späße mit voller Behaglichkeit und guter Detaillierung wiedergab, sonst aber noch keine höhere dichterische Eigenschaft bewährt. Schon in der tragischen poetischen Erzählung „Kein Hüsung" (1858), noch mehr aber in dem prächtig-frischen Gedicht „Hanne Nüte un de lütte Pudel, ne Vagel- und Minschengeschichte" (1859)

entfaltete Reuter die echte Gestaltungsfähigkeit, den Zauber seiner Beseelung, die Gewalt ernster und humoristischer Stimmung, welche ihm die Herzen unwiderstehlich gewann. Die durchaus realistische Anschauungs- und Darstellungsgabe des Poeten fühlte sich zwar von der spezifisch poetischen Form nicht gerade beengt, aber auch nicht in so unbedingtem Einklang mit derselben, daß ihm diese Form eine Notwendigkeit gewesen wäre. Nur „Hanne Nüte" konnte nicht in Prosa gedacht werden, das kriminalgeschichtliche Element im zweiten Teil von „Kein Hüsung" widerstrebt sogar der gebundenen Rede. Seine höchsten Wirkungen erreichte Reuter erst in den prosaischen „Olle Kamellen", namentlich in den drei Hauptwerken derselben. Das erste war die Erzählung „Ut de Franzosentid" (1860), welche mit dem hübschen Schwank „Woans ick tau 'ne Fru kamm" zusammen erschien. „Ut de Franzosentid", die zum guten Teil aus den Jugenderinnerungen Reuters stammt, ist durch die gute Komposition, die überquellende Fülle frischen Humors und eine Charakteristik ausgezeichnet, welche auch in der kleinsten Szene, in jeder Situation und Bewegung immer das volle Menschenbild vor Augen stellt. Ohne alle Sentimentalität ist die humoristische Dichtung vom kräftigsten edlen Gefühl belebt und durchleuchtet, ihre Prachtfiguren und köstlichen Situationen bleiben jedem unvergeßlich, der sie auch nur einmal gesehen hat. Das zweite Buch: „Ut mine Festungstid", steht zwischen einem reinen Bericht und einer künstlerischen Schöpfung in der Mitte, es ist ein Stück Selbstbiographie in künstlerischer Anordnung, humoristisch beleuchtet und verklärt, so daß Reuter selbst in der Widmung betont, daß er die bittere und verzweifelte Stimmung jener Gefangenschaftsjahre allzu tief in Scherz und Laune getaucht habe. Selbst die Verkürzung der Zeit (der Darsteller beginnt im dritten Jahr seiner Festungshaft) hilft den Leser in mildere Stimmung versetzen.

An die Geschichte der „Festungstid" schloß sich in „Olle Kamellen" der einzige große Roman Fritz Reuters: „Ut mine Stromtid" (1862—64), das Meisterwerk des Dichters und eine der glücklichsten Schöpfungen des poetischen Realismus überhaupt. Der Titel, welcher darauf hindeuten soll, daß Reuter auch hier aus persönlichen Erinnerungen und Eindrücken geschöpft und die Gestalten seiner Geschichte insgesamt gekannt habe, ist das mindest Glückliche an dem in seiner Weise großen und unübertrefflichen Buch. Leben und Handlung, Empfindung und Humor desselben

wurzeln tief im mecklenburgischen Heimatboden des Dichters, die warme Beseelung aller einzelnen Gestalten, von der im Vordergrund stehenden des emeritierten Inspektors Zacharias Bräsig an bis zur letzten Episodenfigur, stammt aus der ehrlich teilnehmenden, überall mitfühlenden Natur Reuters, die Lust an den Erscheinungen, welche auch die komische Gestalt nie zur Karikatur werden läßt und hoch und niedrig gegenüber die gleiche bleibt, ist die echte, naiv-poetische; die Unmittelbarkeit jeder einzelnen Szene wird dadurch bedingt, daß Reuter nicht nur wie seine Gestalten plattdeutsch spricht, sondern genau wie sie empfindet und mit all seinem Denken, Wünschen und Wollen kaum jemals aus dem niederdeutschen Lebenskreis herausgetreten ist, dem er durch die Geburt angehörte. Die Erfindung des Romans zeichnet sich weder durch das Ungewöhnliche der Vorgänge noch durch eine innerliche Steigerung aus; den roten Faden bilden die Schicksale des braven Karl Havermann und seiner Tochter Luise bis zur glücklichen Heirat der letztern mit dem jungen Franz von Rambow, für welche Reuter gerade so viel Interesse erweckt, daß der Roman sich dem Leser nicht in eine Folge einzelner Genrebilder auflöst. Der Hauptanteil des Lesers gilt doch den köstlichen, mannigfaltigen, einen seltenen Reichtum innern Lebens und bunter Lebenserfahrung offenbarenden Genrebildern. Die erste tief ergreifende Einführung Havermanns und seines Kindes am Sarg der toten Gattin und Mutter, die Szenen im Haus Jochen Nüßlers und seiner prächtigen Frau, der Besuch Bräsigs und Havermanns beim Kammerrat von Rambow und bei „Pastur Behrens", die erste Einführung von Fritz Triddelfitz auf Pümpelhagen, die Szenen in Rahnstädt, in denen Moses auftritt, die liebenswürdigste Judenfigur, die in der neuern deutschen Dichtung gezeichnet worden ist, die Einsegnung der Nüßlerschen Töchter und das Rendezvous der Frau Pastor Behrens und Zacharias Bräsigs im Chausseegraben, der Einzug Axels von Rambow mit seiner jungen Gemahlin in Pümpelhagen, die Liebeserklärungen zwischen Lining und Mining Nüßler und ihren Vettern Gottlieb und Rudolf, während Inspektor Bräsig im Kirschbaum sitzt, die Trennung zwischen Havermann und Axel von Rambow, welche sich zu beinahe tragischer Gewalt erhebt, die Revolution in Rahnstädt und Bräsigs Thätigkeit im Rahnstädter Reformverein, der große Verbrüderungsball, der nächtliche Besuch Fridas von Rambow im Haus der Pastorin Behrens, die

Begegnung zwischen Axel von Rambow und Zacharias Bräsig am See, von hundert andern, rascher vorübergehenden Momenten des Romans zu schweigen, bezeugen allesamt die poetische Kraft wie die ungezwungene und zu den höchsten Wirkungen gereifte Erzählungskunst Reuters. Gegenüber dieser Schöpfung erscheint die humoristische „Dörchläuchting“ (1866) wesentlich schwächer und matter, obschon es ihr an einzelnen komischen Situationen und einigen originellen Gestalten nicht fehlt. Mit seiner letzten Erzählung: „De meckelnbörgischen Montecchi un Capuletti, oder de Reis' nah Konstantinopel“ (1868), verließ Reuter zu seinem Nachteil den Kreis des ihm Vertrauten und vor allem den Kreis des Lebens, dessen Eigenart nur mundartlich geschildert und zur Wirkung gebracht werden kann.

Die Flut der Nachbildungen und Nachahmungen in plattdeutscher Sprache, welche seit Klaus Groths und Fritz Reuters Erfolgen entfesselt ward, unterscheidet sich nicht von derjenigen, die unter andern Erfolgen losbrach. Die Viel- und Überproduktion, das Erbübel der deutschen Litteratur, das freilich mit ihren Vorzügen eng zusammenhängt, machte sich in der Periode des Realismus mit verstärktem Nachdruck geltend; wo es nur auf die Beobachtung und Wiedergabe von Äußerlichkeiten, von alltäglichen Dingen der gewohnten Umgebung anzukommen schien, da konnte der Dilettantismus seine altherkömmliche dreiste Zuversicht weniger als je verleugnen.

---

6) Der Realismus für den Tagesbedarf.

Daß dem poetischen Realismus und seiner letzten Steigerung, dem prinzipiellen Naturrealismus, eine Litteratur der leichten Unterhaltung, eine industrielle Ausbeutung der gerade geltenden Lebensanschauung und der beliebten Gestalten zur Seite gehen mußte, bedarf nach allem früher Erörterten keiner besondern Betonung mehr. Die Litteratur „für das Publikum“, wie sie euphemistisch getauft wurde, blieb in gewissem Sinn zu allen Zeiten dieselbe. Sie war immer von der schöpferischen Dichtung in Bezug auf ihre Richtung und den Schein von Stimmung abhängig, welcher ihr zu eigen ist, sie hatte wechselnd eine romantische, liberal-tendenziöse und nun wiederum eine realistische Färbung. Sie konnte, weil sie der Flut des Tags jederzeit folgend,

weder neue Quellen zu wecken, noch die Strömung zu lenken oder zu dämmen vermag, weil sie kein inneres Gesetz des Schaffens kennt, sondern nur ein äußerliches Bedürfnis des Gefallens, mit Schnelligkeit neuen Forderungen ihres Publikums genügen, und mehr als ein Vertreter der leichten Litteratur, der Belletristik, für den Tagesbedarf bietet das Schauspiel, abwechselnd den verschiedensten entsprochen zu haben. Die Geschichte der Litteratur hat von den massenhaften und seit den letzten Jahrzehnten ins Unübersehbare anschwellenden Darbietungen dieser Belletristik nur in zwei Fällen Notiz zu nehmen. Einmal, soweit wahrhafte Talente, denen nicht die Lebensfülle, sondern der künstlerische Ernst, die Weihe des innern Dranges nach Läuterung und Steigerung ihrer Kraft gebrach, die darum von poetischen Anfängen rasch zur bloßen Befriedigung der Unterhaltungslust ihres Publikums gerieten, der großen Schar dieser Belletristen als Führer dienen, das andre Mal, soweit aus den Reihen dieser Schar litterarische Werke hervorgegangen sind, die, verhängnisvoll weiterwirkend, hier den Geschmack verdorben, dort die gesunde Entwickelung auch wirklich schaffender Naturen beeinflußt haben.

Den Übergang von der wirklichen Dichtung zur leichten Belletristik bezeichnen zwei vielgefeierte Namen der vierziger und fünfziger Jahre: Hackländer und Benedix. Niemand kann in Zweifel ziehen, daß sie die Bedürfnisse des breitern Publikums besser erkannt und intensiver befriedigt haben als tiefer angelegte und höher strebende Naturen. Dabei hat man keineswegs ein Recht, geringschätzig von ihren ursprünglichen Anlagen zu denken. Namentlich der jüngere der beiden Vielgenannten war ein ausgiebiges und vielseitiges Talent, das der Litteratur im höhern Sinn, die Bleibendes schafft oder wenigstens tiefere Spuren in den Anschauungen und Empfindungen der Zeitgenossen hinterläßt, leider verloren ging. Friedrich Wilhelm Hackländer war am 1. November 1816 zu Burtscheid geboren, widmete sich nach mangelhafter Jugendbildung zuerst dem Kaufmannsstand, trat dann als Freiwilliger bei der preußischen Artillerie ein und diente einige Jahre hindurch in der vergeblichen Hoffnung, es zum Offizier bringen zu können. Nachdem er noch einmal sein Heil beim Handel versucht und wiederum nichts als Unheil erfahren hatte, wendete er sich 1840 nach Stuttgart mit dem Vorsatz, sei es als Schauspieler, als Schriftsteller oder wie sonst immer, sein Glück in der schwäbischen Hauptstadt zu finden. Dies gelang denn über Erwarten;

die im „Morgenblatt" veröffentlichten frischen „Bilder aus dem Soldatenleben" verschafften ihm Freunde und Gönner; Hackländer wurde zum Reisebegleiter des Barons von Taubenheim auf einer Reise in den Orient erwählt, brachte von dieser Reise bedeutende Eindrücke und eine gewisse Weltbildung zurück, ward im Jahr 1843 mit dem Titel eines Hofrats zum Sekretär des Kronprinzen von Württemberg ernannt, fuhr in dieser Stellung fleißig fort, sein litterarisches Talent auszuüben, und sicherte sich dadurch einen Rückhalt, welcher ihm zu gute kam, als er im Jahr 1849 seiner Funktionen plötzlich und in der ungnädigsten Weise enthoben wurde. König Wilhelm von Württemberg verlieh ihm den bisher bezogenen Gehalt als Pension und ernannte ihn im Jahr 1859 zum Direktor der königlichen Bauten und Gärten, aus welcher Stellung er beim Tode des Königs im Juni 1864 sofort wieder entlassen wurde. Er lebte von da an in unabhängiger Muße teils in Stuttgart, teils auf seinem schönen Landsitz in Leoni am Starnberger See. Auf diesem Landsitz starb Hackländer am 6. Juli 1877.

Als vielgelesener, weithin beliebter Erzähler konnte Hackländer schon um die Mitte seiner litterarischen Laufbahn zur Sammlung seiner „Werke" (Stuttgart 1860 u. f.) schreiten und sogar mehrere Auflagen dieser Sammlung Verbreitung gewinnen sehen. Gleichwohl lag in solchem Erfolg die Dauer seiner Werke nicht verbürgt. Von der Natur mit einem Fonds guter Beobachtungs- und frischer Schilderungsgabe, dazu mit einem resoluten und gewinnenden Erzählertalent ausgerüstet, wie es gerade in der deutschen Litteratur selten ist, fehlte es Hackländer „an jenem Ernst, den keine Mühe bleicht", an jedem künstlerischen Sinn und jeder Neigung, sich geistig zu vertiefen. Daher erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens in dem Augenblick, wo seine Lebensgeister zur vollsten Stärke gediehen, seine Lebenseindrücke am mannigfaltigsten und buntesten waren, und sank von dieser Höhe alsbald wieder herab. Hackländers eigentliches Feld war der Roman, gleichwohl übertreffen seine im „Theater" gesammelten Lustspiele in einem gewissen Sinn auch seine besten Romane. Die dramatische Form zwingt durch die räumlichen und zeitlichen Bedingungen, an die sie gebunden ist, zu größerer Konzentration, zu strengerer Objektivität und einiger Knappheit im Dialog, lauter Eigenschaften, die der Erzähler Hackländer nur zu oft vermissen läßt, und deren Mangel seinen Schöpfungen noch

verhängnisvoller werden sollte als der Mangel an größern Gesichtspunkten, an Leidenschaft, Pathos und Charakterenergie. Die Lustspiele: „Der geheime Agent“, „Magnetische Kuren“, „Zur Ruhe setzen“, „Der verlorne Sohn“ und „Marionetten“, namentlich die beiden erstern, dürfen Hackländers glücklichsten Produktionen hinzugerechnet werden.

Als Erzähler trat er zuerst anspruchslos genug mit den Skizzen: „Aus dem Soldatenleben“ (Stuttgart 1841), „Wachtstubenabenteuer“ (ebendas. 1845) und „Handel und Wandel“ (Berlin 1850), letztere schon in eine Art Roman gebracht, hervor. Über diese erhob er sich entscheidend in den beiden Romanen: „Namenlose Geschichten“ (Stuttgart 1851) und „Eugen Stillfried“ (ebendas. 1852), die sich durch frische Schilderungen, prächtige, humoristische und selbst durch einige ernste Partien auszeichnen, welche es außer Zweifel stellen, daß Hackländers Talent gar wohl einer Vertiefung fähig gewesen wäre, wenn nicht sein Charakter, seine Lebens- und Kunstanschauung dieselbe ausgeschlossen hätten. Was der Autor in lebendiger Widerspiegelung des äußerlichen Lebens von hoch und niedrig, was er in Bezug auf Charakteristik vermochte, erscheint in diesen beiden Romanen zusammengedrängt und wirkt mit voller Frische. Ihn darum den „deutschen Boz“ zu taufen und mit Charles Dickens zu vergleichen, war widersinnig. Aber den gedachten Werken ließ sich keineswegs jedes Verdienst absprechen. Schon „Europäisches Sklavenleben“ (Stuttgart 1854) wies bedenkliche Wiederholungen von Erfindungen, Situationen und Gestalten auf. Die spätere Viel- und Schnellproduktion Hackländers wandelte seine ursprüngliche harmlose Frische bald in Manier, die Abnahme der Kraft machte sich selbst bei solchen Schöpfungen, die, wie „Der neue Don Quichotte“ (Stuttgart 1858) und „Fürst und Kavalier“ (ebendas. 1865), der Idee nach vortrefflich waren, allzu merklich geltend. Die Romane: „Der Tannhäuser“ (Stuttgart 1860), „Die dunkle Stunde“ (ebendas. 1863), „Künstlerroman“ (ebendas. 1866), „Das Geheimnis der Stadt“ (ebendas. 1868), „Der letzte Bombardier“ (ebendas. 1870), „Der Sturmvogel“ (ebendas. 1871), „Nullen“ (ebendas. 1874) sind größtenteils matte Nachklänge zu den frühern des Verfassers; kaum einige fesselnde Momente und eine oder die andre charakteristische Gestalt erheben sie über die allerflachste Unterhaltungslitteratur. Wiederum wies sich

aus, daß auch leichte Anmut und lebendiges Erfassen des Alltags ohne ein gewisses Maß tieferer Teilnahme am Leben und unablässiger künstlerischer Arbeit nicht behauptet und erhalten werden können.

Der ältere der beiden oben genannten Schriftsteller, der seine weitreichenden Wirkungen wie seinen Ruf hauptsächlich als Dramatiker, als Lustspieldichter gewann, war Julius Roderich Benedix. Geboren am 21. Januar 1811 zu Leipzig, absolvierte er das Gymnasium und ging nach bestandenem Maturitätsexamen zur Bühne, der er von 1831 bis in die vierziger Jahre als Darsteller angehörte. Die Aufnahme seiner ersten Lustspielversuche und eine wachsende Abneigung gegen Engagements bei mittlern Theatern bestimmten ihn, sich 1841 als Schriftsteller und Redakteur eines Volksblatts in Wesel, dann in Köln niederzulassen. Im Jahr 1849 wurde er Lehrer am Kölner Konservatorium, 1855 Intendant des Stadttheaters in Frankfurt am Main, 1861 kehrte Benedix in seine Vaterstadt Leipzig zurück, wo er, bis zu seinem Ende litterarisch thätig, am 26. September 1873 starb.

Die Ausgabe seiner „Gesammelten dramatischen Werke" (Leipzig 1846—74) umfaßt die litterarischen Hauptleistungen des unermüdlichen und fruchtbaren Schriftstellers. Weder seine erzählenden Versuche, die halb biographischen „Bilder aus dem Schauspielerleben" (Leipzig 1850) und der Roman „Die Landstreicher" (ebendas. 1867), noch die wohlgemeinte, aber unglaublich armselige Schrift „Die Shakespearomanie" (Stuttgart 1873), in der eine biedermännische und ehrlich bestrebte Mittelmäßigkeit jede höhere Schätzung des Genius ingrimmig Wahnsinn schalt, würden seinen Namen in der Litteratur erhalten. Benedix' Lustspiele, unter denen neben einigen kleinen, ein- und zweiaktigen Scherzen ohne besondere Ansprüche (unter ihnen „Die Dienstboten", „Eigensinn", „Die Hochzeitsreise" u. a.), welche in seinem „Haustheater" (Leipzig 1862) besonders gesammelt wurden, erfreuten sich „Das bemooste Haupt oder der lange Israel", „Doktor Wespe", „Das Gefängnis", „Das Lügen", „Der Vetter", „Das Konzert", „Der Störenfried", „Die zärtlichen Verwandten", „Aschenbrödel" der größten Bühnenwirkungen, und mehr als eins von Benedix' zahlreichen Stücken ergötzte ein Menschenalter hindurch große Kreise des deutschen Publikums. Wenn Benedix in der Regel als

ein Realist, als Poet der Wirklichkeit charakterisiert wird, so muß freilich zugestanden werden, daß er in zahlreichen seiner Situationen durch frische Natürlichkeit wirkt und auch vollkommen lebendige Charaktere, die einer schlichten Bürgerlichkeit entstammen, zu zeichnen versteht. Daneben aber haben die Traditionen und Konventionalitäten der Bühne einen überstarken Einfluß auf den Lustspieldichter und heben die Wirkungen seines Dranges zu realistischer Lebensdarstellung in zahlreichen Fällen geradezu wieder auf. Da die Stärke des Dichters von Haus aus nicht in der Charakteristik, sondern im Aufbau der Handlung lag, so fragte Benedix weniger ängstlich, ob diese Handlung Leben atme, als ob sie theatralisch wirksam, bunt und belebt sei. Der heitern Kombinationen des Zufalls, der Verwickelungen, Verwechselungen und äußerlichen Täuschungen, dazu der Komik des Altfränkischen, Ungeschickten oder possenhaft Übertriebenen ist bei ihm kein Ende. Darüber hinaus beeinträchtigten gewisse Ideale die lebendige Unmittelbarkeit seiner Dramen. Er war mit Vorliebe den Lebenszuständen zugewandt, die sich in der Stille der zwanziger Jahre gebildet hatten und zum Teil in die dreißiger und vierziger Jahre hereinragten. Man möchte sagen, daß Benedix' Lustspiele nach dieser Richtung hin ein Ideal von harmlosem Behagen, sentimental angehauchter Gutmütigkeit und wohlmeinender Beschränktheit darstellen, welche aus dem deutschen Leben gerade während der Schaffensperiode des Dichters fast bis auf den letzten Rest verschwanden. Die Unwahrheit der sich daraus ergebenden Situationen und Gestalten wird durch einen Zusatz von hausbackener Nüchternheit nicht wahrer und erfreulicher. Dennoch wurden alle diese Mängel von dem theatralischen Geschick des Autors und jener Gabe, leicht zu fesseln, gut zu unterhalten, weit überboten, welche dem größern Publikum mehr gilt als eigentlich dichterische Vorzüge.

Daß es nicht einmal so viel poetischen Talents und so viel wahren Lebens, als Benedix immerhin besaß, bedurfte, um das vor den Brettern sitzende Publikum mit dem Gefühl zu erfüllen, dramatisch bewegt und ergriffen zu sein, erwiesen die sichern Erfolge, welche eine so gewandte Bühnenschriftstellerin wie Frau Charlotte Birch-Pfeiffer zwei Generationen hindurch errang. Geboren am 23. Juni 1800 zu Stuttgart, widmete sich Charlotte Pfeiffer im jugendlichsten Lebensalter der Bühne, verheiratete sich während ihres Engagements in München 1823

mit Dr. Birch, übernahm von 1837—43 die Leitung des Theaters in Zürich, ward 1844 für ältere Rollen beim königlichen Schauspiel in Berlin engagiert und setzte hier ihre litterarische Thätigkeit, die schon Ausgang der dreißiger Jahre begonnen hatte, rüstig fort. Sie starb am 24. August 1868 in Berlin; eine noch bei ihren Lebzeiten begonnene Sammlung ihrer „Dramatischen Werke“ (Leipzig 1863—80) umfaßt nicht weniger als 74 Schauspiele und scheint nicht einmal vollständig zu sein. Charlotte Birch-Pfeiffer erhob nicht den Anspruch poetischer Erfindungs- oder eigentlicher Gestaltungskraft. Nach eben beliebten Romanen und Erzählungen bearbeitete sie theatralisch wirksame Stücke, benutzte mit seltenem Geschick und sicherer Kenntnis des Bühneneffekts die passenden Situationen der Erzähler, schob zusammen oder änderte, wandelte die Gestalten zu mehr oder minder dankbaren Rollen und fragte weder ängstlich nach Motivierung noch nach Folgerichtigkeit, weder nach Lebenswahrheit noch nach künstlerischer Durchbildung. Es war genug, daß die Stücke für den Augenblick dem Bedürfnis der Bühnen entsprachen. Von der halbromantischen Belletristik der zwanziger bis zur scharf realistischen der fünfziger Jahre ging Charlotte Birch-Pfeiffers theatralische Muse in den Spuren beliebter Romane, die wechselnden Geschmacksrichtungen des deutschen Publikums spiegelten sich in der Stoffmannigfaltigkeit dieser Schauspiele. Bis zu einem gewissen Punkt war diese Mannigfaltigkeit der Stoffe auch Mannigfaltigkeit des Tons, den die Schriftstellerin mit ihrem eignen nüchternen und doch unwahr theatralischen Ton seltsam verband. Eine kleine Aufzählung Birch-Pfeifferscher Schauspiele in Verbindung mit den Romanen oder Novellen, aus denen sie stammen, ergibt eine sehr bunte Musterkarte. Es wurden „Pfefferrösel“ nach Georg Dörings Roman, „Hinko, der Freiknecht“ nach Lud. Storchs gleichnamigem Roman, „Der Glöckner von Notre Dame“ nach Victor Hugos „Notre Dame“, „Anna von Österreich“ nach Dumas' „Drei Musketieren“, „Thomas Thyrnau“ nach dem gleichnamigen Roman der Frau v. Paalzow, „Nacht und Morgen“ nach Bulwer, „Dorf und Stadt“ nach Auerbachs Dorfgeschichte „Die Frau Professorin“, „Die Grille“ nach George Sands Dorfgeschichte „La petite fadette“, „Die Waise von Lowood“ nach Currer Bells Roman „Jane Eyre“ bearbeitet, nicht in der Weise, wie der dramatische Dichter aus der Er-

zählung ein selbständiges dramatisches Gedicht bildet und ihm dramatisches Leben, dramatische Spannkraft einhaucht, sondern mit Zurechtrückung und Zuschneidung für das platteste Theaterbedürfnis. Wenn andre Stücke der Birch-Pfeiffer, wie: „Rubens in Madrid", „Die Marquise von Villette", „Ulrich Zwinglis Tod", „Ein Kind des Glücks" ꝛc., über diese Linie hinausragten, so wuchsen sie doch nicht zu echten dramatischen Schöpfungen empor, an welche die Maßstäbe der innern Lebenswahrheit und der bleibenden Wirkung gelegt werden konnten. Der theatralische Realismus dieser und ähnlicher Werke hat mit dem poetischen Realismus nichts gemeinsam, wenn er auch tausendmal mit ihm verwechselt wird. Nachgethan hätten es übrigens zahlreiche Bühnenlieferanten der Birch-Pfeiffer gern, und manch einer, der sich wohl Dichter nennen ließ, versuchte mit ihr um die Wette, durch bloß äußerliche Anregungen der Phantasie und flache Rührung gleiche Effekte zu erzielen. Sie blieb die Herrscherin im Bereich des um jeden Preis wirksamen Stücks, über die rasche Vergänglichkeit ihrer Arbeiten konnte sie sich um so weniger täuschen, als auf der Höhe ihrer größten Erfolge schon eine große Reihe ihrer frühern Arbeiten zu den kleinsten Wanderbühnen heruntergesunken war und nur auf diesen noch dargestellt wurde.

Auch auf dem Gebiet des Volksstücks, der lokalen Posse, trat man zu Ausgang der vierziger, aber vorzugsweise seit dem Beginn der fünfziger Jahre gleichfalls aus der Periode harmlosen Witzes und einer romantisch angehauchten Sentimentalität, wie sie Ferd. Raimund vertreten hatte, in die Periode eines so brutalen wie rücksichtslosen Realismus, einer pessimistisch gestimmten Wirklichkeitsschilderung ein, welche sich bis zum frechsten Hohn gegen jede Regung edlern Gefühls und jede Vorstellung reinern Lebens steigerte. Um der Bühnenwirkung willen hielt der Hauptvertreter dieser neuern Richtung, Nestroy, gelegentlich Situationen und Charaktere der ältern Volksstücke fest und schlug den bessern Ton einmal wieder an; in der Hauptsache aber führte er mit unverhohlenem Behagen sein Publikum in den Sumpf faunischer Lüsternheit und frecher Freude an verächtlichen, schmutzigen und innerlich armseligen Lebenserscheinungen. **Johann Nestroy**, geboren am 7. Dezember 1802 zu Wien, widmete sich zuerst dem Studium der Rechte, ging aber 1822 zum Theater, fand als Sänger und Schauspieler Beifall, gehörte seit 1828 dem Volks-

theater an der Wien, seit 1845 dem Theater in der Leopoldstadt an, dessen Leitung er 1854 nach Direktor Carls Tod übernahm. Im Jahr 1860 zog er sich von der Bühne zurück und ließ sich in Graz nieder, wo er am 31. Mai 1862 starb. In seinen ältern Possen: „Der böse Geist Lumpaci-Vagabundus, oder das liederliche Kleeblatt" (Wien 1833), „Eulenspiegel, oder Schabernack über Schabernack" (ebendas. 1845), „Zu ebener Erde und im ersten Stock" (ebendas. 1838), „Der Talisman" (ebendas. 1843), lehnt er sich, wie eben gesagt, stellenweise wirklich und vielfach scheinbar an die bessern Eigentümlichkeiten des alten Wiener Volksstücks an, obschon auch in ihnen genug Elemente des Frivolen, Faunischen und Gemeinen enthalten sind. Seit den letzten vierziger Jahren, im Gefolge der Enttäuschungen, welche die Revolution und ihre Niederwerfung gleichmäßig gebracht hatten, ward die Nestroysche Muse in ihrer Satire gegen sittliches und jedes andre Pathos mephistophelischer, in ihren Cynismen kecker und herausfordernder. Stücke wie: „Der Zerrissene" (Wien 1845), „Die Freiheit in Krähwinkel" (ebendas. 1849), „Tritsch-Tratsch" (ebendas. 1850), „Schlimme Buben", „Der gebildete Hausknecht" sind für Nestroy und die Richtung, die er der Volksbühne gab, besonders bezeichnend.

Gleichzeitig mit Nestroy, dem es an Nachahmern nicht fehlte, die all seine Geringschätzung idealer Bestrebungen und nicht entfernt sein theatralisches Talent besaßen, entwickelte sich auch ein Berliner Lokaldrama, welches womöglich einen noch peinlichern Eindruck hinterläßt als das realistisch und pessimistisch gewordene Wiener Volksstück. Die „Berliner Posse", die in den ersten fünfziger Jahren geboren wurde und mit den erfolgreichen Stücken von Kalisch ihre ersten Triumphe feierte, machte von der althergebrachten Freiheit den stärksten Gebrauch, löste den dramatischen Zusammenhang vollständig auf, ignorierte von vornherein dramatische Motivierung und Folgerichtigkeit, entschlug sich der tiefern Charakteristik wie der durchgeführten Handlung. Sie setzte ihre Wirkungen in den geschickten Wechsel phantastischer Überraschungen mit grob realistischen Sittenbildern. Ihren geistigen Reiz empfing die Berliner Posse vom Kouplet mit politischer oder sonst tendenziöser Spitze, welches rasch zu einer besondern Kunstgattung durchgebildet wurde und in dem „höhern Blödsinn" der komischen Handlung den Sinn vertrat. Unter den Vertretern dieser Posse erschien als der geistig bedeutendste David Kalisch, geboren

am 23. Februar 1820 zu Breslau, mehrere Jahre Zeitungskorrespondent in Paris, 1848 einer der Mitbegründer der satirischen Berliner Wochenschrift „Kladderadatsch", gestorben am 21. August 1872 in Berlin. Seine Possen: „Hunderttausend Thaler", „Berlin bei Nacht", „Der Aktienbudiker", „Der Goldonkel", „Gräfin Guste" spiegeln Art und Grenze der ganzen Gattung ziemlich deutlich; die Mittel, mit denen die Wirkung erzielt wurde, waren von Haus aus die bedenklichsten und konnten in der weitern Entwickelung kaum besser werden.

Auch die erzählende Litteratur ward immer stärker von den Neigungen des Durchschnittspublikums abhängig. Dasselbe hatte längst darauf verzichtet, geistig angeregt oder gemütlich berührt zu werden; gewisse Spezialitäten der erzählenden Litteratur arbeiteten geradezu systematisch an der Korrumpierung des Geschmacks, welche namentlich durch den Verfall der litterarischen Kritik außerdem gefördert wurde. Der „Memoirenroman" und der „Kriminalroman", die der realistischen Erzählung als besondere wohlberechtigte Gattungen zur Seite zu treten verlangten, durften als die Karikatur des poetischen Realismus gelten, setzten sich aber nichtsdestoweniger fast ohne Widerspruch in der Gunst der unterhaltungsbedürftigen Masse fest. Beide Gattungen entsprachen den Forderungen der Spannung, der Sensationssucht und eines flachen Bildungsbedürfnisses, welches aus dem Memoirenroman historische Belehrung, aus dem Kriminalroman psychologische Einsicht und Kenntnis der sozialen Zustände zu schöpfen vermeinte. Auch diesen Gattungen fehlte es nicht an Vertretern, die unter ihresgleichen nach Fruchtbarkeit und Erfolg für Pairs gelten durften. Der Memoirenroman ward am erfolgreichsten durch Luise Mühlbach (Klara Mundt) angebaut. Geboren als Tochter des Oberbürgermeisters Müller zu Neubrandenburg am 5. Januar 1814, verheiratete sie sich 1839 mit Theodor Mundt, mit dem sie in Berlin, Breslau und bis zu ihrem am 26. September 1873 erfolgten Tod wiederum in Berlin lebte. Als Nachzüglerin der jungdeutschen Bewegung schrieb sie ihre ersten Romane zur sogenannten Frauenfrage und über andre moderne Probleme. Diese Erstlingsnovellen und -Romane: „Frauenschicksal" (Altona 1839), „Glück und Gold" (ebendas. 1842), „Ein Roman in Berlin" (Berlin 1845), „Der Zögling der Gesellschaft" (ebendas. 1850), „Memoiren eines Weltkinds" (Leipzig 1854), legten eine merk-

würdige Hinneigung zum Grellen, Widrigen, eine falsche Bewunderung für die Auswüchse unsrer modernen Bildungs- und Gesellschaftszustände an den Tag. Das Feld ihrer Erfolge betrat Luise Mühlbach erst mit dem historischen Roman „Johann Gotzkowsky, der Kaufmann von Berlin“ (Berlin 1850). Von hier an begann sie die Verarbeitung zuverlässiger und unzuverlässiger, bekannter und vergessener Memoiren zu lang ausgesponnenen, mosaikartig aneinander gereihten Szenen, die in bestimmten Gruppen historische Romane bildeten. Den Reigen eröffnete „Friedrich der Große und sein Hof“ (Leipzig 1853), es folgten: „Kaiser Joseph II. und sein Hof“ in drei Abteilungen (ebendas. 1855), „Napoleon in Deutschland“ (Berlin 1858—59), „Erzherzog Johann und seine Zeit“ in vier Abteilungen (ebendas. 1859), „Kaiser Leopold I. und seine Zeit“ (Leipzig 1860), „Kaiserin Josephine“ (Berlin 1861), Prinz Eugen und seine Zeit“ (ebendas. 1864), „Der Große Kurfürst und seine Zeit“ (Jena 1865—66), „Deutschland im Sturm und Drang“ (ebendas. 1867—1868), „Kaiser Alexander und sein Hof“ (ebendas. 1868), „Von Solferino bis Königgrätz“ (Berlin 1869), „Von Königgrätz bis Chiselhurst“ (Stuttgart 1873), eine Liste, die kaum zur Hälfte vollständig ist, aber den Umfang der bearbeiteten Stoffe hinreichend verdeutlicht. Nicht ohne Geschick, mit einer den französischen Romanindustriellen abgelauschten Fertigkeit, die einzelnen Szenen zu Kapiteln auszudehnen und die Neugier des Lesers beständig neue Überraschungen ahnen zu lassen, ohne daß die Überraschungen sonderlich groß sind, stoßen alle diese Romane durch die unglaubliche Gemütsleere, die kalte Gleichgültigkeit in der Schilderung von Brutalitäten und menschlichen Niedrigkeiten, die rohe Stoffhäufung ohne geistige Belebung entschieden ab und ermutigten die wie immer ungeschicktern Nachahmer, dem deutschen Publikum das Unglaublichste zu bieten.

Nicht sowohl der Entdecker als der eifrigste Kolonisator des Kriminalromans war Hubertus Temme. Geboren am 22. Oktober 1798 zu Lette in Westfalen, studierte Temme in Göttingen die Rechte, war preußischer Justizbeamter zu Arnsberg, Ragnit in Litauen, Stendal, Greifswald, Tilsit, zuletzt 1848 Staatsanwalt zu Berlin, wurde wegen seiner Beteiligung an der achtundvierziger Revolution 1850 aus dem preußischen

Staatsdienst entlassen, erhielt 1852 einen Ruf als Professor des Kriminal- und Zivilrechts an die Universität Zürich, setzte neben seiner akademischen Thätigkeit die erst im fünfzigsten Lebensjahr begonnene Romanschriftstellerei unermüdlich fort und starb am 14. November 1881 in Zürich. Mit den Romanen: „Die schwarze Mare, Bilder aus Litauen" (Leipzig 1854) und „Die Verbrecher" (ebendas. 1855) begann, mit dem Roman „Der Herr Landrat" (Berlin 1881) endete die Produktion. Dazwischen lagen weit über 100 Bände Verbrechergeschichten größern und kleinern Umfangs, Inszenierung und Dialogisierung einer ungeheuern Anzahl von Kriminalfällen, von denen der Jurist genauere Kenntnis erlangt hatte. Alle wurden verhältnismäßig schmucklos, in einem merkwürdig zerhackten, kurzatmigen Stil, immerhin aber mit so viel „Spannung" vorgetragen, daß die Nerven der Leser erregt und in Mitleidenschaft an den Vorgängen gezogen werden. Von den größern Romanen Temmes seien noch „Schwarzort" (Berlin 1863), „Der Freiherr auf Ullosen" (Prag 1873) und „Ein verlorner Thron" (ebendas. 1874) genannt, die zahllosen Erzählungen gleichen Stoffs und Gepräges wurden in „Kriminalnovellen" (Berlin 1860—64), „Gesammelte Kriminalnovellen" (Löbau 1868—69), „Dunkle Thaten" (ebendas. 1869—70) gesammelt. Die Zahl der Nachahmer und Nachfolger Temmes war und ist Legion, und keine Kritik vermag auch nur annähernd den Umfang der Geschmacksverwüstung zu bestimmen, welche durch die Kriminalnovellistik in den mittlern Schichten des deutschen Publikums herbeigeführt worden ist. Die Kehrseiten des Realismus, des Natürlichkeits- und Wirklichkeitsprinzips treten in Erscheinungen der eben geschilderten Art so erschreckend zu Tage, daß die Vertreter jedes echten und falschen poetischen Idealismus niemals um entscheidende Anklagepunkte in Verlegenheit sein konnten und regelmäßig vergaßen, daß noch jedes herrschende künstlerische Prinzip Vertreter gefunden, welche demselben eine falsche Richtung und geradezu unheilvolle Wirkungen zu geben vermocht hatten.

Hundertachtundneunzigstes Kapitel.

Die katholische Gruppe in der neuesten deutschen Litteratur.

Bei der Darstellung der Romantik ist zuletzt des bedeutenden Einflusses gedacht worden, den die katholischen Glaubensüberzeugungen und katholischen Elemente auf einen gewissen, wennschon nur kleinen Teil der deutschen Litteratur gewannen. Im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, in welchem die Aufklärung auch die litterarischen und zumal die poetischen Talente aus den katholischen Teilen Deutschlands ergriffen, ja, wie Blumauer und ähnliche Naturen beweisen, weitergeführt hatte als die auf protestantischem Boden erwachsenen, hatte die Romantik protestantische Poeten in den Schoß der alten Kirche geführt und hatte Dichtern katholischen Ursprungs und katholischer Anschauung, wie Joseph von Eichendorff, zu einer Wirkung über die engen Kreise der Gleichgesinnten, Gleichgestimmten hinaus auf das gesamte Deutschland verholfen. Von der Periode der Romantik an hörte die Isolierung der katholischen Dichter auf, aber je nach den vorherrschenden Zeitströmungen gelangten einzelne katholisch-gläubige Dichter zu allgemeinem Ansehen oder blieben auf eine meist landschaftliche Geltung beschränkt. Die Ereignisse von 1848 und die Zeitstimmung, welche mit 1849 und 1850 eintrat, waren den katholischen Dichtern günstiger als irgend welche voraufgegangene Ereignisse und Stimmungen. Die konservative Gesinnung und Leidenschaft suchte überall nach Bundesgenossen und Stützen, in der majestätischen Unerschütterlichkeit und tausendjährigen Tradition der alten Kirche schien sich der stärkste Halt zu bieten. Konservative protestantische Poeten glaubten, wie einst die Romantiker, den letzten Schritt nicht scheuen zu dürfen und wurden Katholiken. Überall im protestantischen Deutschland brachte man den neuauftauchenden, ihren Glauben und ihre Traditionen als Gegensatz zur Revolu-

tion verkündenden Dichtern ein lebhaftes, wenn auch keineswegs nachhaltiges Interesse entgegen. Gewisse Konvertiten, die schon frühern Jahrzehnten angehört hatten, kamen jetzt erst zu Ansehen und Bedeutung.

Das Anwachsen des Konvertitentums, die steigende Wichtigkeit desselben für die Weiterentwickelung der katholischen Elemente in der deutschen Litteratur stellt schon das Leben und Wirken einer Dichterin vor Augen, welche durch eine kleine Zahl wahrhaft schöner Gedichte, unter denen das tiefsinnige „Müde bin ich, geh' zur Ruh'" in seiner Art unübertrefflich bleibt, den gleichgestimmten Kreisen vertraut wurde. Luise Hensel, als die Tochter eines lutherischen Predigers zu Linum in Brandenburg am 30. März 1798 geboren (ihr älterer Bruder war der bekannte Historien- und Porträtmaler Wilhelm Hensel, der Schwager Felix Mendelssohns), zeigte als sechzehn- und siebzehnjähriges Mädchen jene Neigung zum Marienkultus und jene Abneigung gegen die „unpoetische" lutherische Kirche, die Tausenden von Backfischen gemeinsam ist und die in der Regel keinen tiefern Grund hat. Bei Luise Hensel war wohl ein solcher vorhanden, jedenfalls wurde die Begegnung mit Klemens Brentano, als er 1816 nach Berlin kam, für ihr Leben entscheidend. Der damals noch nicht vierzigjährige Dichter erglühte in neuer Leidenschaft für das liebliche Mädchen, sie erwiderte seine Leidenschaft nicht, empfand aber schwesterliche Zuneigung für ihn, war bereit, ihn zu heiraten, drängte einstweilen Brentano, der trotz der „Romanzen vom Rosenkranz" damals noch stark weltlich gesinnt war, aus dem lauen in den eifrigen Katholizismus und wendete sich selbst bereits im nächstfolgenden Jahr durch Vermittelung des Propstes Taube an der Hedwigskirche der alten Kirche zu. Sie lebte später als Lehrerin in Westfalen und starb am 18. Dezember 1876 zu Paderborn. Ihre religiösen „Lieder" (Berlin 1857), ihre Briefe und Tagebücher belegen, daß sie unablässig nach Frieden rang, Frieden suchte, ihn jedoch auch in der katholischen Kirche nicht fand. In ihr flammte jene mystische verzehrende Sehnsucht nach dem Anschauen Gottes, der Vereinigung mit Gott, jene leidenschaftliche Verachtung der Welt, welche sich nicht genugthun kann und um jeden Preis zur Gewißheit der Seligkeit gelangen will. Man möchte in der That sagen, daß dieser Natur durch ein achtundsiebzigjähriges Leben das Schwerste auferlegt ward, das ihr zu teil werden konnte. So

geringes Gewicht sie auf ihre Lieder, „die kleinen Dinger“, legte, so gleichgültig sie sich gegen irdischen Namen, irdisches Lob verhielt, so wurden die Lieder doch in der That höchst wirksam, und wenn die neuere katholische Lyrik, die Muster der poetischen Jesuiten, wie Spee und Balde, beiseite schiebend, sich einer größern Einfachheit befleißigt, so darf den Gedichten der brandenburgischen Konvertitin daran ein gewisser Anteil zugeschrieben werden.

Auch Eichendorffs poetischer Schüler, der Hamburger Lebrecht Dreves (geboren am 12. September 1816), nach seinen Studien zu Jena und Heidelberg als Advokat in Hamburg lebend, 1846 in Wien durch den Nunzius Viale-Prela in den Schoß der alten Kirche aufgenommen und am 19. Dezember 1870 zu Feldkirch gestorben, zeigt in seinen „Gedichten“ (Berlin 1849), soweit dieselben die Empfindungen durchscheinen lassen, die ihn vom Protestantismus zum Katholizismus geführt, durchaus eine ruhige Milde, eine lautere Einfachheit, welche nicht bei Stolberg, Schlegel und Zacharias Werner in die Schule gegangen ist. Unter den Nachromantikern war Dreves jedenfalls eine der frischesten und zugleich innigsten Naturen, ein liebenswürdiger Lyriker, der sich ganz und gar an Eichendorff angeschlossen hatte. Aber maßgebend und tonangebend wurden Dichter seines Schlags nicht; man ließ sich ihre Natur und Artung gefallen, aber man legte entschieden größeres Gewicht auf die streitenden Talente, welche unerschrocken den hoffnungslosen Kampf um die Alleinherrschaft der alten Kirche auf deutschem Boden aufnahmen und, ihre Waffen von allen Seiten her entlehnend, auch die tendenziöse Poesie als eine gute Waffe erachteten.

Die Raumweite und Zeitenweite der großen Kirchengeschichte und die unübersehbare Mannigfaltigkeit der kirchlichen Erscheinungen schrumpften freilich in der Anschauungs- und Kampfweise dieser Konvertiten merkwürdig zusammen; der Geist der Jahrhunderte und aller großen kirchlichen Bildungen wandelte sich in den Geist zweier Menschenalter und in den Lebenshauch, der die Jesuiten unter Jakob Laynez, Franz Borgia und Aquaviva beseelt hatte. Wie mit unausweichlicher Notwendigkeit machen die Konvertitendichter, gleichviel ob sie Vergangenheit oder Gegenwart darstellen, Propaganda für diesen Geist, selten überkommt sie eine Ahnung des mächtigen innern Lebens, das in ihrer neuerwählten Kirche neben dem Leben, das sie verstehen,

obgewaltet. Das läßt sich deutlich ersehen an den Werken zweier so gewaltig durch Lebensläufe und Schicksale getrennter poetischer Konvertiten vom Ende der vierziger Jahre wie Wilhelm Meinhold und der Gräfin Ida Hahn-Hahn. Wilhelm Meinhold war noch im vorigen Jahrhundert (am 27. Februar 1797) zu Netzelkow auf Usedom geboren, hatte in der Heimat den theologischen Studien obgelegen und ward zwischen 1820 und 1848 in Schul- und Pfarrstellen auf der Insel Usedom und in den Dörfern von Vorpommern hin und her geschoben, wo er ein stilles Landpfarrerleben mit mannigfachen poetischen Gestalten erfüllte und mancherlei Anläufe zum litterarischen Ruhm nahm. Eine kräftige, warme und ehrliche Natur, aber ohne ausgebildeten Sinn für Reinheit und Schönheit der Form, hatte Meinhold sich in frischen Gedichten und Balladen, im Epos und Roman versucht. Doch sowohl sein „Schill“ (Pasewalk 1839) als sein großes Gedicht „Otto, Bischof von Bamberg, oder die Kreuzfahrt nach Pommern“ (Greifswald 1836) lagen mit ihren Stoffen wie mit ihrer Ausführung so außerhalb der Stimmungen, die in den dreißiger und vierziger Jahren das deutsche Publikum beherrschten, daß sie nur in sehr kleinen Kreisen beachtet wurden. So entging denn der Aufmerksamkeit ein bemerkenswerter Zug starrsinniger Opposition gegen die geistige Strömung der Zeit, eine dem pommerschen Landpfarrer zunächst selbst unbewußte Neigung für hierarchische Weltordnung! Ein gewisses Aufsehen erregte Meinhold erst in den vierziger Jahren, wo er die beiden in der Sprache und im Gedankenkreis des 17. Jahrhunderts gehaltenen Romane: „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe“ (Leipzig 1843) und „Sidonia von Bork, die Klosterhexe“ (ebendas. 1847) schrieb. In mehr als einem Sinn wurden diese mehr merkwürdigen als poetisch erfreulichen Bücher Vorläufer der archäologischen Romane der Gegenwart. Der Autor selbst ging seinen seltsam gewundenen Pfad unbeirrt weiter. In seiner Landeinsamkeit, zwischen seinen Büchern und Manuskripten war der Dichter der „Bernsteinhexe“ zu einer Auffassung und Anschauung gediehen, welche ihn der Konversion naheführte. Es bedurfte nur noch der Stürme von 1848 und 1849, ihn zu derselben vollends zu reifen. Als Meinhold am 30. November 1851 in Charlottenburg starb, hinterließ er das geistig bedeutendste Werk seines Lebens: „Der getreue Ritter, oder Sigismund Hager und die Reformation“ (Regensburg 1858), welches

von seinem Sohn Aurel Emanuel Meinhold vollendet wurde und als poetisches Zeugnis dafür dienen sollte, daß das einzige Heil Deutschlands, ja der Welt auf der Rückkehr zur alten Kirche beruhe.

Ein Gegensatz zu dieser stillen, in sich gekehrten, auf rein geistigem Weg zu einer großen geistigen Wandlung reifenden Dichterexistenz war die dichtende und schreibende Gräfin Ida Hahn-Hahn (geboren am 22. Juni 1805 zu Tressow in Mecklenburg, gestorben am 12. Januar 1880 in Mainz), die, in allen Salons von Europa zu Hause, ein Stern, wenn auch ein Irrstern dessen, was sich ausschließlich die „Gesellschaft" nennt, jahrelang auf Reisen lebte und in Frankreich, Italien, im Orient selbst ihre Phantasie mit wechselnden Bildern füllte, in der großen Welt mit durstiger Seele und durstigen Sinnen den „Rechten" suchend, den sie niemals fand, alle Stimmungen und Widersprüche ihres Innern in Büchern in die Welt hinausschreibend, die zuletzt doch mehr suffisant als geistreich, mehr komödiantisch-kokett als leidenschaftlich waren, aber gelesen, verschlungen, bewundert wurden! Nachdem sie alles ausgekostet hatte, was ihre Welt zu bieten vermochte, ward sie von dem Sturm des Jahrs 1848 gleichfalls durchschüttert, warf sich mit dem unverminderten Bedürfnis nach „Emotionen", nach Bewegung und neuer Lebenserfahrung, der Kirche in die Arme und schrieb im Büßerinnenkloster und im Nonnengewand Romane und wieder Romane, um die alten Insolenzen gegen alles, was verhängnisvollerweise bürgerlich geboren ist oder gar von seiner Hände Arbeit leben muß, mit neuen Phrasen vorzutragen. Während die Wendung Wilhelm Meinholds zur katholischen Kirche auf einem verschlungenen Pfad erfolgte, der sich den Blicken und dem Urteil vielfach entzog, schritt die Gräfin Ida Hahn-Hahn auf dem breiten, keinerlei Geheimnisse darbietenden Magdalenenweg „von Babylon nach Jerusalem".

Die Betrachtung der ursprünglichen litterarischen Thätigkeit der Gräfin Hahn-Hahn führt in die Tage des jungen Deutschland zurück und vergegenwärtigt die wunderliche Gärung des Lebens, in der es auf der einen Seite für möglich galt, mit revolutionärer Sophistik jede Schranke der Selbstzucht, der Sitte, der Überlieferung niederzureißen, die freieste persönliche Willkür walten zu lassen und auf der andern Seite die weitgehendsten und absurdesten Vorrechte aristokratischer Geburt und aristokratischen Bewußtseins zu behaupten. Das Durcheinander und die

Unklarheit dieser Anschauungen der Schriftstellerin, welche vielfach an die Anschauungen der französischen Aristokratie im letzten Jahrzehnt vor der Revolution gemahnt, tritt nicht uninteressant, aber ungesund bis in das Mark hinein in Erfindung und Charakteristik der besten Romane der ersten Babylon-Periode, in den Büchern: „Aus der Gesellschaft“ (Berlin 1838), „Der Rechte“ (ebendas. 1839), „Gräfin Faustine“ (ebendas. 1841), „Ulrich“ (ebendaselbst 1841), „Sigismund Forster“ (ebendas. 1843), zu Tage. Der scheinbare Geistesreichtum und daneben die ganze Armseligkeit und Kleinlichkeit eines bildungslosen Hochmuts waren eine wunderliche Vorbereitung auf die Bekehrung und Belehrung der Welt, unter welcher freilich Gräfin Hahn-Hahn wiederum nur ihre Welt verstand. Genau betrachtet, unterscheiden sich die aus „Jerusalem“ stammenden spätern Romane der Konvertitin von den frühern eben nur dadurch, daß zu den alten Elementen das neue einer halb ekstatischen, halb theatralischen Religiosität hinzugetreten ist.

Alle diese Romane: „Maria Regina“ (Mainz 1858), „Doralice“ (ebendas. 1861), „Zwei Schwestern“ (ebendas. 1863), „Peregrin“ (ebendas. 1864), „Die Geschichte eines armen Fräuleins“ (ebendas. 1875), „Nirwana“, „Der breite Weg und die enge Straße“ (ebendas. 1877), „Wahl und Führung“ (ebendas. 1878), spielen in den Kreisen der modernen Welt, ihre geistige Grundstimmung ist durchaus einheitlich. Nichts wissen sie von der neuen Kirche der Verfasserin zu rühmen, als daß sie Autorität sei, daß sie die (politischen oder sinnlichen) Leidenschaften der Menschen zähme, daß sie Schranken aufrichte gegen unbequeme Neuerungslust und wild aufwallende Gelüste. Da quillt nirgends der Brunnen des Heils, nach welchem die verschmachtende Seele lechzt, da ist nichts von dem ewigen Frühling, welchen Angelus Silesius geschaut, in welchem die Rose des Herzens Gott entgegenblüht, nichts von der Ruhe des Gemüts, die sich mit Gott vollkommen eins weiß, nichts von dem seligen Suchen und Tasten nach einer reinen, unverlierbaren Wahrheit. Kampf und Polemik, tausendfältige Anpreisung dessen, was in den Jesuitenschulen „Unterwerfung des Willens“ heißt, mischen sich mit dem hochfahrenden und bis zum Brutalen dünkelvollen aristokratischen Selbstbewußtsein der Verfasserin.

Gegenüber den Leistungen und Bestrebungen der Konverti-

ten erschienen die poetischen Talente, die im Schoß der alten Kirche geboren, in katholischen Überzeugungen aufgewachsen waren, gewissermaßen naiv und unmittelbar. Freilich lag in der besondern Situation gerade des deutschen Katholizismus die Versuchung zur tendenziösen Lebensdarstellung nahe genug, und die Jahre nach 1848 zeigten mehr als einen gewaltsamen Anlauf, mittels solcher Darstellung zu wirken und zu siegen.

Als das vielversprechendste poetische und zugleich spezifisch katholische Talent galt unmittelbar nach 1849 der jugendliche Oskar von Redwitz. Geboren am 23. Juni 1823 zu Lichtenau bei Ansbach, studierte er die Rechte in München, wandte sich aber infolge des ungeheuern Erfolgs, welchen seine Erstlingsdichtung: „Amaranth", errang, der Litteratur ausschließlich zu und widmete sich zunächst in München und Bonn noch einige Semester hindurch philologischen und litterarhistorischen Studien. Die ultramontane Propaganda setzte 1851 die Berufung des vielgefeierten Dichters auf den Lehrstuhl der deutschen Litteratur an der Wiener Universität durch, das Ergebnis war ein vollständiges Fiasko des neuen Professors, der gleichzeitig auch eine empfindliche Niederlage durch das allgemeine Spottgelächter erfuhr, mit welchem seine in der Tragödie „Sieglinde" versuchte Wiedergeburt eines christlichen Dramas allseitig aufgenommen wurde. Redwitz legte seine Wiener Professur nieder, zog sich auf seine Güter in der Pfalz und in Franken zurück und fuhr hier fort, der Durchbildung und Reife seiner nicht starken, aber wahrhaften Begabung zu leben. Die natürliche Folge davon war, daß er sich mehr und mehr von den ursprünglich eingeschlagenen Pfaden einer fanatischen und daneben süßlichen Tendenzdichtung entfernte und, ohne seine Konfession und eine gewisse religiöse Grundstimmung seiner Natur je zu verleugnen, sich doch einer unbefangenen, milden, die bindenden statt der trennenden Momente hervorkehrenden Lebensdarstellung näherte. Der Dichter selbst siedelte in spätern Jahren aus Gesundheitsrücksichten nach Meran über, wo er noch gegenwärtig lebt.

Redwitz' vielgepriesenes Jugendwerk, die lyrisch-epische Dichtung „Amaranth" (Mainz 1849, 33. Auflage 1880), war zu gleicher Zeit eine Talentprobe und ein Zeugnis für die armselige Urteilslosigkeit so reaktionärer wie revolutionärer Tendenz. Die Erfindung war nicht nur plump, sondern fast knabenhaft unreif: ein junger deutscher Ritter, der im Walde die holde

Amaranth kennen lernt und in Minne für sie erglüht, bringt es doch über sich, seiner Liebe zu entsagen, um sich in Italien mit einer ihm von der Familie anverlobten Braut zu vermählen. Zum guten Glück hat die schöne Welsche den Geist materialistischer Philosophie und unweiblicher Emanzipationssucht in sich gesogen, und der biedere Walther erkennt bald, daß sie kein Weib ist für seine deutsche und kreuzritterliche Natur. Statt sich still von der Ungeliebten zu scheiden und zu Amaranth zu eilen, geleitet er die „Atheistin" mit großem Pomp zum Altar, beschimpft sie hier feierlich und eilt nach dieser Heldenthat möglichst rasch wieder über die Alpen, um das Mägdlein seiner Träume heimzuführen. Es war nichts Verwunderliches, daß ein junger, halbreifer Poet, in welchem der Widerwille gegen die revolutionäre Zeitstimmung und die häßlichen Erscheinungen des Tags zu stark geworden war, sich zu einer Dichtung dieser Art begeisterte; aber es warf ein schlimmes Licht auf Bildung und Gesinnung einer großen Partei, daß ihr diese Dichtung nicht nur genugthat, sondern daß sie dieselbe auch als den Anfang einer neuen Ära der deutschen Litteratur verkündete. Schon Redwitz' nächste Produktionen, das sentimental spielende „Märchen" (Mainz 1851) und die leblose Tragödie „Sieglinde" (ebendas. 1852), erwiesen die Unfähigkeit des Dichters, mit dem Empfindungs- und Lebensgehalt, den er bis dahin in sich aufgenommen hatte, auch nur zu erträglicher Gestaltung durchzudringen. Die gesammelten „Gedichte" (Mainz 1859) enthielten einige schöne und stimmungsvolle Lieder und viel unbedeutendes Geverfel. Aber schon mit der Tragödie „Thomas Morus" (Mainz 1856) trat Redwitz auf festern Boden und bewährte eine wirkliche Schöpfungskraft. Hier war die Tendenz zum erstenmal Leben, ein wahrhafter Konflikt und greifbare Gestalten interessierten und fesselten. In seinen Schauspielen: „Philippine Welser" (Mainz 1859), „Der Zunftmeister von Nürnberg" (ebendas. 1860), „Der Doge von Venedig" (ebendas. 1863) erschien Redwitz schon in einer Grundstimmung, welche objektiv darzustellen vermochte. Der Roman „Hermann Stark" (Stuttgart 1858) zog freilich verhältnismäßig unbedeutendes Leben allzusehr in die Breite und gefiel sich in der überbehaglichen Ausmalung von Studentenszenen und kleinen Idyllen. Allein ein warmer Hauch lebendiger Mitempfindung, eine raschere Steigerung des Interesses gegen den zweiten Teil des Buches

hin hoben das Buch doch über den bloßen Dilettantismus hinaus. Mit den Dichtungen: „Das Lied vom neuen Deutschen Reich“ (Berlin 1871) und „Odilo“ (ebendas. 1879) kehrte Redwitz reifer, männlicher, tüchtiger und lebensvoller auf den Boden zurück, von dem er ausgegangen war. Die erstgenannte Dichtung war der Versuch einer poetischen Erzählung in Sonetten, und da sich der Poet hierbei im wesentlichen auf Wiedergabe der Stimmungen und innern Erlebnisse seiner Gestalten beschränkte, so wurde die Durchführung der wunderlichen Grundidee wenigstens möglich.

Längst ehe Redwitz auftrat und mit Posaunenstößen als der lang ersehnte „katholische“ Dichter begrüßt und auch in protestantisch-konservativen Kreisen als poetischer Interpret der eignen Anschauungen und Wünsche gefeiert ward, hätte man an einer andern gleichfalls katholischen, gleichfalls konservativen Dichtererscheinung volles Genüge gewinnen können. Die poetische Ehre des katholischen Teils von Deutschland in der Litteratur vertritt, abgesehen von einigen kleinern, aber liebenswürdigen Erscheinungen, die größte deutsche Dichterin, Annette von Droste-Hülshoff. Soviel auch über diese Dichterin geschrieben worden ist, und so friedlich sich Katholiken wie Protestanten zu ihrem unbedingten Preis vereinigt haben, die ganze Bedeutung derselben scheint auf katholischer Seite noch immer unterschätzt zu werden. Wenigstens ist man sich des ungeheuern Unterschieds, der zwischen dieser ebenso ehrlichen und warmen wie phantasie- und geistvollen Lebensdarstellerin und der großen Masse der neuern katholischen Tendenzpoeten besteht, nicht klar bewußt, will sich seiner vielleicht auch nicht bewußt werden. Denn wenn auch kein Zweifel an der Gläubigkeit der Dichterin je aufgekommen ist, wenn dieselbe ihre reine und tiefe Hingabe an das, was ihr als Heilswahrheit galt, hundertfältig bethätigt hat, so war doch eben in ihr kein pfäffisch-polemischer Zug, kein Hauch brutalen Hasses gegen Andersgläubige, keine affektierte Verachtung des Weltlebens und seiner Mannigfaltigkeit, kein Kokettieren mit bestimmten katholischen Persönlichkeiten und am allerwenigsten mit Konvertiten, kein ultramontaner Kosmopolitismus, sondern ein zähes und treues westfälisches Festhalten an der engern deutschen Heimat, an jedem Erbteil und Gut derselben und also auch am katholischen Glauben der Väter. Annette von Droste-Hülshoff ließ, ohne einen Augenblick ihre Besonderheit zu verleugnen, eben in jeder

Strophe, jedem Bild, jedem Empfindungslaut ihrer Gedichte erkennen, daß sie Blut von unserm Blut ist; sie brachte den nichtkatholischen Deutschen zum Bewußtsein, welch ein gutes, prächtiges, liebenswürdiges Stück deutschen Lebens auch in den spezifisch katholischen Landschaften vorhanden ist und fort und fort waltet. Annette von Droste gehört ja leider zu jenen Talenten der deutschen Litteratur, welche, durch die Abwesenheit jedes rhetorischen Elements der phrasenbedürftigen Masse ohnehin entrückt, durch das Schwerflüssige ihrer Ausdrucksweise, durch einzelne Geschmacklosigkeiten, die man in der realistischen Prosa leicht, in der gebundenen Rede schwer verträgt, durch gewagte Bilder und gelegentliche Dunkelheiten auch vielen innerlich gebildeten und im besten Sinn genußfähigen Naturen fremd bleiben. Denn ob auch alles von ihr gilt, was Levin Schücking in seinem vortrefflichen Lebensbild der Dichterin („Annette von Droste-Hülshoff", Hannover 1871) gerühmt hat, so setzt eine Natur wie die ihrige beim Leser die angeborne Freude an der kräftigen Originalität, an der ursprünglichen und unmittelbaren poetischen Lebensfülle voraus, welche in ihr lebendig waren. Nur aus solcher Freude heraus wird man das Eigentümliche dieses Charakters empfinden, der „Anlagen in sich verband, welche sich zu widersprechen schienen, die lyrische Kraft, die Tiefe eines echt weiblich fühlenden Gemüts, die ganze Herzensweiche einer poetischen Seele und dabei dennoch den skeptisch grübelnden Wissensdrang, die kühle Kritik — es war das Eigentümliche dieses Charakters, daß seine größte Kraft sich konzentrierte in der mit stahlscharfer Sonde eindringenden Menschenkenntnis, in dem genialen Urteil über Welt und Verhältnisse, in dem ruhig-klaren Blick, der durch alle Herzensfalten zu schauen schien. Diese Seite seines Wesens ist es ja, womit jeder geniale Geist den Horizont derer, die ihm nahetreten, am meisten erweitert und auf rezeptive, verständnisvolle Naturen wenigstens den dauerndsten Einfluß übt."

Annette Elisabeth, Freiin von Droste-Hülshoff, war am 10. Januar 1797 in den letzten Tagen des alten selbstherrlichen Fürstbistums Münster auf dem Stammschloß Hülshoff in Westfalen geboren, empfing eine sorgfältige Bildung, verbrachte ihre gesamte Jugend auf den Familiengütern, nach dem Tod ihres Vaters auf dem einsam gelegenen Ruschhaus. Erst in späterer Zeit verweilte sie einzelne Winter in Münster, Bonn

und Köln und trat in größern Weltverkehr ein. Im Jahr 1837 veröffentlichte sie, nur unter den Anfangsbuchstaben ihres Namens, die erste Sammlung ihrer Dichtungen; aber erst in den vierziger Jahren, nach der Herausgabe ihrer spätern „Gedichte" und schon gegen den Ausgang ihres Lebens hin, ward der Name der Dichterin in weitern Kreisen ehrend genannt. Die Verheiratung ihrer jüngern Schwester mit dem deutschen Altertumskundigen Freiherrn Joseph von Laßberg führte sie öfters nach der Schweiz und Süddeutschland, schließlich erwarb sie eine kleine Besitzung am Bodensee und starb am 24. Mai 1848 in Meersburg.

Nachdem mehrere Auflagen ihrer „Gedichte" (Stuttgart 1844) allmählich Verbreitung, wenngleich beschränkte Verbreitung, gewonnen hatten und aus ihrem Nachlaß die religiöse Liedersammlung „Das geistliche Jahr" (ebendas. 1850) und „Letzte Gaben" (Hannover 1860) hervorgetreten waren, gelang es den unablässigen Bemühungen des treuen Freundes der Dichterin, Levin Schücking, eine Ausgabe „Gesammelter Schriften" (Stuttgart 1879) zu stande zu bringen. Die Hauptsache blieben freilich immer die lyrischen und epischen Dichtungen Annettens von Droste, aber auch die wenigen Zeugnisse ihres mächtigen Erzählertalents in ungebundener Rede verdienten vor Vergessenheit geschützt zu werden; die Dichterin zählt zu jenen Naturen, denen es vergönnt ist, selbst in das Bruchstück, den Anfang eines Werks hinein ihre ganze Eigenart zu prägen. Die kräftige und spröde Originalität, das leidenschaftliche, heißblütige Aufwallen und wiederum die tiefe Innigkeit des Gefühls, die sinnliche Fülle und Frische aller Erzählung, Gestaltung und Beschreibung, der hohe Reiz ihrer untrüglichen, dem Größten wie dem Unscheinbarsten gegenüber thätigen Beobachtungsgabe sprechen sich in jedem aus, was sie geschaffen hat. Nur ihre Form, so meisterhaft dieselbe in ihrer Art ist, konnte eben einen gewissen Teil des Publikums zurückschrecken.

Der Zauber der persönlichen Anlagen der westfälischen Dichterin ward durch die Traditionen verstärkt, deren Trägerin sie war. Alles westfälische, besser noch alles münsterländische Leben in Volksart, Sage und Geschichte gehörte ihr an, gewann in ihrer Phantasie Gestalt und ward durch ihre Dichtung der übrigen deutschen Welt vermittelt. Über den Wert ihrer unendlich stimmungsvollen Naturbilder, über die Kraft, Plastik und Wärme ihrer poetischen Erzählungen findet längst keine

Erörterung mehr statt. Ihre schildernden Gedichte, wie die „Heidebilder“, „Das Gewitter“ und andre, stehen ebenbürtig neben den besten Freiligraths und erwarben durch die Verwandlung der Schilderung in Erlebnis den deskriptiven Elementen ein neues Lebensrecht in unsrer Poesie. In der poetischen Erzählung bewährt sich Annette von Droste als Meisterin, von den einfachsten Lebensbildern, wie „Die beschränkte Frau“, bis zur hochdramatischen Ballade, der Novelle in Versen, erscheint sie jeder Aufgabe gewachsen. „Das Fräulein von Rodenschild“, „Der Fundator“, „Der Graue“, „Die Vergeltung“, „Der Geierpfiff“, das größere epische Gedicht „Die Schlacht im Loener Bruch“ wetteifern in fester Anschaulichkeit, in Energie der Erzählung und eigentümlichstem Farbenreiz. Bedeutsam ist es, in wie eigenartiger, herzgewinnender, menschlich einfacher Weise die Dichterin ihre Poesie von ihren religiösen Empfindungen durchleuchten läßt, wie sie kaum eine Empfindung ausspricht, welcher nicht auch der Protestant im gegebenen Augenblick und an dieser Stelle vollkommen zustimmen könnte. Mit weiblicher Milde und mit einer tiefen Scheu, die Andersdenkenden zu verletzen, verbinden sich bei Annette von Droste-Hülshoff die reinste Freude an dem Gesamtleben ihrer Kirche und das lebendigste Gefühl für jede Segnung, die von derselben ausgeströmt ist. Ihr Katholizismus hat mit dem einseitigen, herausfordernden, wühlerisch aufreizenden der alten und neuen Gegenreformation kaum irgend welchen Berührungspunkt. Für die Dichterin steht ihre Kirche in ungebrochener Einheit; sie kann bald an die Auffassungen und Anschauungen des Mittelalters anknüpfen, bald an die Mystik des Angelus Silesius, bald an unmittelbare Erlebnisse. Immer aber bleibt sie von der dürftigen Enge und jesuitischen Geschichtsauffassung der neuesten Ultramontanen himmelweit entfernt; sie fühlt mit dem wilden Christian von Braunschweig, dem man die Inful von Halberstadt „aufgezwungen“, dem Helden ihres Gedichts „Die Schlacht im Loener Bruch“, und sie zeichnet Pfarrherren, die, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen, im Wolf und Kant lesen. Die Domherren und münsterländischen Ritter des 18. Jahrhunderts, die sich an den französischen Werken des Aufklärungszeitalters ergötzt, und jene, die mit Fürstenberg an der Verbesserung der Zustände des Münsterlands gearbeitet haben, waren ihr nicht verhaßt; ihre Phantasie fand Wohlgefallen an der Barockgestalt des

kriegerischen Bischofs Bernhard von Galen wie an andern trotzigen Gesellen. Ihre menschliche Empfindung verleugnet sie in keinem Fall, und selbst, wenn sie den Mord des Erzbischofs Engelbert von Köln erzählt, tritt ihr die bleiche Frau des Mörders vor die Seele, die am Rad kniet, auf dem der Isenburger geendet, „der ihr Held, ihr Licht und der Vater ihrer Knaben" gewesen. Kurz: „Ihrer (Annettens von Droste) ganzen Lebensanschauung nach bedurfte die Gesellschaft, um in den Schranken der Sittlichkeit zu bleiben und sich den ethischen Zielen der Welt immer mehr zu nähern, der politischen und religiösen Schranken. Eine nach solchen Anschauungen konstruierte Welt umgab sie eben, und diese war durchwebt und durchflochten von tausend Beziehungen ihres Gemüts, alles Leben ihres Herzens beinahe hatte in diesem Boden seine Wurzeln. Darin lag ja eben das Harmonische ihrer Existenz, das bei einem so außerordentlichen Geist Seltene, daß zwischen ihrem innersten Fühlen und Denken und der Weltgestaltung um sie her kein Zwiespalt war, daß nie ein inneres Sichauflehnen sie erfaßte und der Untergrund von Trauer in ihr nur die Trauer über die Flüchtigkeit des Lebens und alles Besten, Größten und Schönsten darin war." (Einleitung zu den „Gesammelten Schriften von Annette, Freiin von Droste-Hülshoff", Stuttgart 1879, Bd. 1, S. 47.) Wohl aber lehnt sie sich unbewußt tausendfach auf gegen den Zwang, in den die ultramontane Anschauung alles Leben schlagen will; ihre ganze Lebensdarstellung ist ein Protest gegen die dürftige Auffassung, welche den geistig regsamen Gliedern der alten Kirche in Deutschland ansinnt, mit dem Abhub der spanisch-italienischen Ekstase vorlieb zu nehmen.

Liebenswürdiger, reiner, gewinnender erscheinen die katholischen Elemente nirgends in der deutschen Litteratur als in den Gedichten des münsterländischen Freifräuleins. Gibt es ein entzückenderes, innerlich wahreres, mit jedem Zug reizvolleres Idyll als „Des alten Pfarrers Woche"? Die Dichterin hat ihre Bilder der Wirklichkeit abgelauscht, der Pfarrer, den sie hier einführt, war nur Repräsentant einer großen, großen Zahl von katholischen Geistlichen, er vertritt nur die bauende, erbauende, mildthätig tröstende, nicht die streitende Kirche, er gewinnt uns mit der erquicklichen Gewißheit, daß das Amt des geistlichen Hirten beinahe überall die gleichen Menschenvorzüge erweckt hat; der katholische Landpfarrer bietet in seiner von der Kirche gebotenen

Erörterung mehr statt. Ihre schildernden Gedichte, wie die „Heidebilder“, „Das Gewitter“ und andre, stehen ebenbürtig neben den besten Freiligraths und erwarben durch die Verwandlung der Schilderung in Erlebnis den deskriptiven Elementen ein neues Lebensrecht in unsrer Poesie. In der poetischen Erzählung bewährt sich Annette von Droste als Meisterin, von den einfachsten Lebensbildern, wie „Die beschränkte Frau“, bis zur hochdramatischen Ballade, der Novelle in Versen, erscheint sie jeder Aufgabe gewachsen. „Das Fräulein von Rodenschild“, „Der Fundator“, „Der Graue“, „Die Vergeltung“, „Der Geierpfiff“, das größere epische Gedicht „Die Schlacht im Loener Bruch“ wetteifern in fester Anschaulichkeit, in Energie der Erzählung und eigentümlichstem Farbenreiz. Bedeutsam ist es, in wie eigenartiger, herzgewinnender, menschlich einfacher Weise die Dichterin ihre Poesie von ihren religiösen Empfindungen durchleuchten läßt, wie sie kaum eine Empfindung ausspricht, welcher nicht auch der Protestant im gegebenen Augenblick und an dieser Stelle vollkommen zustimmen könnte. Mit weiblicher Milde und mit einer tiefen Scheu, die Andersdenkenden zu verletzen, verbinden sich bei Annette von Droste-Hülshoff die reinste Freude an dem Gesamtleben ihrer Kirche und das lebendigste Gefühl für jede Segnung, die von derselben ausgeströmt ist. Ihr Katholizismus hat mit dem einseitigen, herausfordernden, wühlerisch aufreizenden der alten und neuen Gegenreformation kaum irgend welchen Berührungspunkt. Für die Dichterin steht ihre Kirche in ungebrochener Einheit; sie kann bald an die Auffassungen und Anschauungen des Mittelalters anknüpfen, bald an die Mystik des Angelus Silesius, bald an unmittelbare Erlebnisse. Immer aber bleibt sie von der dürftigen Enge und jesuitischen Geschichtsauffassung der neuesten Ultramontanen himmelweit entfernt; sie fühlt mit dem wilden Christian von Braunschweig, dem man die Inful von Halberstadt „aufgezwungen“, dem Helden ihres Gedichts „Die Schlacht im Loener Bruch“, und sie zeichnet Pfarrherren, die, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen, im Wolf und Kant lesen. Die Domherren und münsterländischen Ritter des 18. Jahrhunderts, die sich an den französischen Werken des Aufklärungszeitalters ergötzt, und jene, die mit Fürstenberg an der Verbesserung der Zustände des Münsterlands gearbeitet haben, waren ihr nicht verhaßt; ihre Phantasie fand Wohlgefallen an der Barockgestalt des

kriegerischen Bischofs Bernhard von Galen wie an andern trotzigen Gesellen. Ihre menschliche Empfindung verleugnet sie in keinem Fall, und selbst, wenn sie den Mord des Erzbischofs Engelbert von Köln erzählt, tritt ihr die bleiche Frau des Mörders vor die Seele, die am Rad kniet, auf dem der Isenburger geendet, „der ihr Held, ihr Licht und der Vater ihrer Knaben" gewesen. Kurz: „Ihrer (Annettens von Droste) ganzen Lebensanschauung nach bedurfte die Gesellschaft, um in den Schranken der Sittlichkeit zu bleiben und sich den ethischen Zielen der Welt immer mehr zu nähern, der politischen und religiösen Schranken. Eine nach solchen Anschauungen konstruierte Welt umgab sie eben, und diese war durchwebt und durchflochten von tausend Beziehungen ihres Gemüts, alles Leben ihres Herzens beinahe hatte in diesem Boden seine Wurzeln. Darin lag ja eben das Harmonische ihrer Existenz, das bei einem so außerordentlichen Geist Seltene, daß zwischen ihrem innersten Fühlen und Denken und der Weltgestaltung um sie her kein Zwiespalt war, daß nie ein inneres Sichauflehnen sie erfaßte und der Untergrund von Trauer in ihr nur die Trauer über die Flüchtigkeit des Lebens und alles Besten, Größten und Schönsten darin war." (Einleitung zu den „Gesammelten Schriften von Annette, Freiin von Droste-Hülshoff", Stuttgart 1879, Bd. 1, S. 47.) Wohl aber lehnt sie sich unbewußt tausendfach auf gegen den Zwang, in den die ultramontane Anschauung alles Leben schlagen will; ihre ganze Lebensdarstellung ist ein Protest gegen die dürftige Auffassung, welche den geistig regsamen Gliedern der alten Kirche in Deutschland ansinnt, mit dem Abhub der spanisch-italienischen Ekstase vorlieb zu nehmen.

Liebenswürdiger, reiner, gewinnender erscheinen die katholischen Elemente nirgends in der deutschen Litteratur als in den Gedichten des münsterländischen Freifräuleins. Gibt es ein entzückenderes, innerlich wahreres, mit jedem Zug reizvolleres Idyll als „Des alten Pfarrers Woche"? Die Dichterin hat ihre Bilder der Wirklichkeit abgelauscht, der Pfarrer, den sie hier einführt, war nur Repräsentant einer großen, großen Zahl von katholischen Geistlichen, er vertritt nur die bauende, erbauende, mildthätig tröstende, nicht die streitende Kirche, er gewinnt uns mit der erquicklichen Gewißheit, daß das Amt des geistlichen Hirten beinahe überall die gleichen Menschenvorzüge erweckt hat; der katholische Landpfarrer bietet in seiner von der Kirche gebotenen

Einsamkeit höchstens noch einen und den andern rührenden Zug mehr. Und wie hier, so überall, wo die Poesie der Dichterin von ihrem Glauben durchleuchtet wird, erscheint Annette von Droste stark, fest, dabei aber innig, mild christlich, nirgends herausfordernd oder gar fanatisch. Von ihr selbst nicht klar erkannt, lebt jener Hauch in ihrer Seele fort, welcher die katholische deutsche Welt am Ausgang des 18. und Eingang des 19. Jahrhunderts durchdrungen, die Sehnsucht nach Einklang mit dem Gesamtleben und der höchsten geistigen Bildung erweckt hatte. Obschon sie in Gehalt und Form der deutschen Litteratur durchaus Eigentümliches, subjektiv Selbständiges zubrachte, obschon ein Teil dieser Eigentümlichkeit seine Wurzeln in der Konfession der Dichterin hatte, zählten die Glaubensschlachten und die Bekehrungen durch Dragoner nicht zu den Idealen der Dichterin, und in diesem einen Satz erschöpft sich der gewaltige Unterschied, der zwischen ihr und den Streit- und Hetzdichtern späterer Jahrzehnte obwaltet.

In ihren wenigen erzählenden Dichtungen in Prosa entfaltet die Dichterin alle gerühmten Eigenschaften. Das Romanbruchstück „Der Edelmann aus der Lausitz im Hause seiner Väter“ atmet zu gleicher Zeit die reinste poetische Freude an der Eigenart des westfälischen Lebens und der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen und die liebenswürdigste Selbstironie. Auch die Erzählung „Die Judenbuche“ ist ein denkwürdiges Zeugnis für die Objektivität der Dichterin, für ihre Fähigkeit, sich in die fremdartigsten Zustände und in die Seelen untergeordneter, in der Dunkelheit hinlebender Menschen hinein zu versetzen.

Natürlich konnte eine so bedeutende Erscheinung wie Annette von Droste-Hülshoff nicht ohne die tiefste Einwirkung auf die katholischen Dichter Deutschlands bleiben. Am nächsten in der Gesinnung und Empfindung (nicht in der Macht des Talents) stand ihr der jugendliche Landsmann und Freund, welcher später Herausgeber ihrer Werke und ihr Biograph ward: Levin Schücking. Dieselben Ereignisse und Kämpfe, welche nach 1848 und namentlich nach der Gründung des Deutschen Reichs eine Anzahl als Katholiken geborner west- und süddeutscher Dichter in das Lager hinüberdrängten, in welchem bis dahin die Konvertiten und die Ultramontanen vom reinsten Wasser allein geschart standen, führten ihn weiter nach links, auf die protestantische Seite, als er selbst in den vierziger Jahren für möglich

gehalten haben würde. Soweit seine Romane aus dem Gebiet der vorübergehenden Unterhaltungslitteratur in dasjenige der eigentlichen Dichtung hinüberragten, hat er gleichfalls mit Wärme und innerm Anteil das Leben des katholischen Westdeutschland zur Darstellung gebracht und uns die tausend Fäden liebevoll aufgezeigt und zum Teil enthüllt, welche trotz der Glaubenstrennung dies Leben mit dem großen Gesamtleben der Nation verbinden.

Auch Levin Schückings Eigenart wurzelte zum guten Teil in dem Boden, dem er entstammte. Er war am 6. September 1814 zu Klemenswerth in der Nähe von Meppen geboren, besuchte das Gymnasium zu Münster, von wo aus er häufig nach Rüschhaus, dem Sitz der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff, kam. Von seiner Knabenzeit an und bis zu ihrem Tod im Jahr 1848 blieb er mit dieser hervorragendsten und originellsten aller deutschen Dichterinnen in sehr intimer Verbindung. Im Elternhaus wie in dem Lebenskreis der Dichterin machte sich Schücking den ganzen Schatz von Überlieferungen und Erinnerungen zu eigen, welcher aus dem ehemaligen münsterschen Staat stammte. Geschichte, Sage, Natur, Sitte, Volksart der engern Heimat, mit der das ehemalige Kurköln und der ganze Komplex jener kleinen geistlichen und weltlichen Staaten in Verbindung und Bezug gestanden hatten, die im Nordwestwinkel des alten Deutschen Reichs die bunte Mannigfaltigkeit des Südwestens wiederholten, gaben ihm Eindrücke, welche für seine litterarischen Anfänge ausreichten und welche sich auch in der Folge stärker und nachhaltiger erwiesen als alle Anschauungen, die er später erwarb.

Schücking, der das Mißgeschick gehabt, seine hochbegabte Mutter Katharina Schücking (Annette von Drostes Freundin) früh zu verlieren, studierte die Rechte und bereitete sich auf das juristische Examen vor. Da ward er, weil der Teil des Münsterlands, in dem seine Wiege gestanden, bei der großen Teilung zu Anfang des Jahrhunderts nicht mit an Preußen, sondern zuerst an Arenberg und danach an Hannover gefallen war, zurückgewiesen. Ob die Entscheidung unabwendbar gewesen wäre, läßt sich nicht sagen. Dem jungen für die Litteratur schwärmenden und die Freiheit einer rein litterarischen Laufbahn ersehnenden Mann gab sie einen willkommenen Vorwand, seinen Entschluß als einen notgedrungenen und unabwendbaren anzusehen. Mit Erzählungen, Gedichten und mit dem Buch „Das

malerische Westfalen" debütierte er. Die poetische Jugend Schückings fiel in die Tage des jungen Deutschland. Die geistigen Elemente, welche in dieser Zeit die herrschenden waren, schienen gar keine Mischung mit jenen Elementen zuzulassen, welche Schücking von Haus aus mitbrachte. Doch gab es eine gewisse Vermittelung und Verbindung: zahlreiche Glieder auch der westfälischen Aristokratie hatten der Aufklärung des 18. Jahrhunderts nahegestanden, und die französische Bildung der Encyklopädistentage hatte auch im gläubigen katholischen Boden des Münsterlands Wurzel gefaßt. Eine bewegliche Natur wie die Schückings konnte manche Widersprüche miteinander versöhnen und vermitteln. Seine nächsten Umgebungen, namentlich die treubesorgte poetische Freundin, waren inzwischen bemüht, ihn durch allerhand Auskunftsmittel vom Betreten der Schriftstellerlaufbahn (der Journalistik namentlich) zurückzuhalten.

Schücking übernahm denn auch willig eine Art von Bibliothekarstellung auf dem Schloß Meersburg am Bodensee, wo er in der Bibliothek des gelehrten Freiherrn Joseph von Laßberg sich mit Leben und Litteratur des deutschen Mittelalters vertrauter machte, als er es bis dahin gewesen war, und danach die Würde eines Erziehers der beiden Söhne des Fürsten Wrede. Aber die Neigung für eine rein litterarische Existenz ward dadurch nicht besiegt, und nach seiner Verheiratung mit einer gleichfalls poetisch begabten jungen Dame, Fräulein Luise von Gall, trat er bei der Redaktion der „Allgemeinen Zeitung" ein und nahm seinen Wohnsitz einige Jahre hindurch in Augsburg. Von dort siedelte er nach Köln über und leitete mehrere Jahre hindurch das Feuilleton der „Kölnischen Zeitung". In diese Zeit fielen auch seine Wanderjahre im weitern Sinn; Paris und Rom, die er nicht bloß von außen sah, sondern auch gesellschaftlich kennen lernte, fesselten ihn längere Zeit.

Von 1852 wohnte Schücking abwechselnd in Köln, Münster und auf einem ihm gehörigen Gut Sassenberg bei Warendorf und starb am 31. August 1883 in Bad Pyrmont. Die Sammlung seiner „Ausgewählten Romane", welche in zwei Folgen von je zwölf Bänden (Leipzig 1864 u. 1874) erschien, bedeutete keineswegs einen Abschluß seines litterarischen Lebens. Fast alljährlich verließen neue Schriften des Autors, wie schon angedeutet, sehr ungleichen Werts, die Presse. Die Lust des Fabulierens blieb in ihm mächtig, auch nachdem er längst ausgesprochen,

was es ihn zu sagen drängte, und die Schückingsche Produktion ging daher zuletzt beträchtlich mehr in die Breite als in die Tiefe.

Levin Schückings Erstlingsromane: „Ein Schloß am Meer" (Leipzig 1843) und „Die Ritterbürtigen" (ebendas. 1845), gehörten der Übergangszeit zwischen den Tendenz- und Reflexionsprodukten der jungdeutschen Periode und zwischen den Bestrebungen an, sich wärmer und inniger an die Erscheinungen hinzugeben, die in die poetische Anschauung fielen. Schücking war nicht völlig frei geblieben von den Einwirkungen des kapriziösen, unerquicklich journalistischen, nach Geist haschenden Stils der eben verflossenen Zeit. Aber eine Fülle eigentümlichen Lebens, interessante Gestalten, mit denen die Phantasie des Knaben genährt war, eine romanhafte Erfindung, die jugendlich unreif heißen mochte, jedoch einer gewissen Natürlichkeit nicht entbehrte, sprachen für Schückings Begabung. Wenige Jahre später erscheint diese Begabung gereift in dem Roman „Der Bauernfürst" (Leipzig 1851). In gewissem Sinn blieb er die beste Schöpfung des Schriftstellers: eine so prächtig-kräftige, bedeutungsvolle und farbenreiche Exposition, wie sie der genannte Roman zeigt, hat keine andre Schückingsche Erzählung. Die Entwickelung und der Ausgang entsprechen der ersten Anlage nicht ganz, doch offenbart sich das eigentümliche Streben Schückings, den historischen Roman ganz in einen Phantasieroman umzuwandeln, hier in der gewinnendsten Weise. Er zeichnet den Hintergrund mit wenigen charakteristischen Strichen, versetzt den Leser sehr rasch auf das Terrain, auf welchem seine Erfindungen spielen, nimmt aber die Hauptteilnahme niemals für die Zustände, sondern immer für die Menschengestalten und ihre besondern romanhaften Schicksale in Anspruch.

Unter den nächstfolgenden Romanen: „Ein Staatsgeheimnis" (Leipzig 1854), „Die Sphinx" (ebendas. 1856), „Günther von Schwarzburg" (ebendas. 1857), „Der Held der Zukunft" (ebendas. 1859), müssen wir dem letztgenannten dem geistigen Gehalt nach den Vorzug geben. Er gehört zu den kürzern Romanen des Schriftstellers, aber zu denen, in welchen er einen bedeutenden Teil seiner reichen Lebenserfahrungen und seiner Empfindungen über die Lebenserscheinungen der Gegenwart aufgenommen hat. Die Erfindung hat hier nichts Abenteuerliches, sonderlich Ungewöhnliches; doch die Charakteristik ist tiefer und lebendiger und die poetische Stimmung anheimeln-

der als in zahlreichen Romanen, welche Bilder aus der Gegenwart geben. „Der Held der Zukunft“ ist offenbar unter den Eindrücken jener ersten fünfziger Jahre entstanden, in denen die Gemüter nach einer Trostformel für das Scheitern aller ein paar Jahre früher gehegten politischen Hoffnungen suchten. Der Titel hat einen ironischen Beigeschmack, insofern wenigstens ein Held der Zukunft, der zum Tod verurteilte Demokrat und Sozialist Wallheim, einen gewaltigen Umschlag erlebt, als er die Entdeckung macht, daß er ein Reichsgraf von Merwing ist. Der tiefere Grundgedanke des Werks ist, daß das bloße Streben der Gegenwart, das leidenschaftliche Verlangen nach der That schlechthin ohne tieferes Seelenleben und Gemütsanteil, ohne innere Hingabe des Menschen an sein Thun in der gleichen Weise verödet wie die bloße Beschaulichkeit und jenes Innenleben, das nur ein verfeinerter thatunkräftiger Egoismus ist. Gewisse leise Einwirkungen von Gutzkows „Rittern vom Geist“, die um jene Zeit in großem Ansehen standen, sind nicht zu verkennen; aber die feine Natur Schückings bildet auch diese Einwirkungen um und gibt mit wärmerm Anteil an seinen Gestalten und unendlich größerer Knappheit ein sehr lebendiges Zeitbild.

Unter den nächstfolgenden Werken Schückings: „Die Marketenderin von Köln“ (1861), „Historische Novellen“ (1862), „Frauen und Rätsel“ (1865), „Eine Künstlerleidenschaft“ (1867), „Die Malerin aus dem Louvre“ (1869), verdient der erstgenannte Roman den Vorzug. Alle diese Arbeiten aber hinterlassen den Eindruck, daß bei dem Autor Zeiten einer gewissen Ermattung, eines geistigen Ausruhens eintraten, die er doch nicht nach seiner eignen Theorie zu Ruhepunkten der Seele benutzen wollte oder — konnte. Erst am Ausgang der sechziger und Anfang der siebziger Jahre beginnen einige seiner Produktionen wieder aus der großen Anzahl derer herauszuragen, in denen sich Schücking trotz all seiner Feinsinnigkeit und Bildung, trotz aller Klarheit seines Stils und eines gewissen Fonds von Lebensbeobachtung und Lebenserfahrung, den er auch auf die leichtesten Arbeiten verwendete, der Leihbibliothekenlitteratur bedenklich näherte. Eine bezeichnende Probe für die Art, in welcher der Schriftsteller dem Unterhaltungsbedürfnis auf seine Weise genügt, haben wir in dem Roman „Verschlungene Wege“ (1867) vor uns. Hier ist es wieder einmal die Schilderung heimatlicher Besonderheiten, jener

äußersten westdeutschen Landschaften, die von zehntausend anderwärts gebornen Deutschen immer nur einige erblicken, der Emslande und der westfälischen Ebene, der eigentümlichen Menschencharaktere und Sitten, welche sich in ihnen erhalten haben, was einer abenteuerlichen und keineswegs durch besondern geistigen oder leidenschaftlichen Gehalt ausgezeichneten Familiengeschichte nicht sowohl eine höhere Bedeutung als einen gewissen Reiz verleiht. Eine wesentlich tiefere Idee und eine künstlerisch weit bedeutendere Ausführung muß den letzten hervorragenden Arbeiten Schückings, dem historischen Roman „Luther in Rom“ (Hannover 1870) und dem in der Gegenwart spielenden, in die katholischen westdeutschen Lebenskreise unmittelbar hineinführenden: „Die Heiligen und die Ritter“ (ebendas. 1873), zugesprochen werden. Das abenteuerliche Element, das in keinem der Romane Schückings ganz fehlt, ist in diesen beiden, wenigstens in den ersten und besten Teilen beider Werke, ziemlich in den Hintergrund gedrängt, um der lebendigen Wiedergabe von Lebensschicksalen und Charakteren Raum zu lassen, in denen der gedachte Konflikt verkörpert ist. Namentlich die Exposition von „Die Heiligen und die Ritter“ darf vorzüglich genannt werden, und leise, aber bestimmt und dann immer stärker, immer energischer schlägt Schücking die Töne an, welche durch die Dichtung hindurchklingen sollen. In den Gestalten des Bischofs von Sebenstein, des Pfarrers Gerwin, des Fräuleins Ludmilla von Üchtenberg, des Freiherrn von Bungenhausen sind die verschiedenen Wirkungen, welche die neueste Phase des Ultramontanismus auf gläubige deutsche Katholiken gehabt, mit feiner Abstufung und zum Teil ergreifend dargestellt. In der Gestalt des aristokratischen, von der Poesie des Glaubens glutvoll durchdrungenen Bischofs hat Schücking den bedeutendsten Vertreter der alten Kirche, dessen wir uns aus seinen Dichtungen erinnern, geschaffen.

Dem Pfade, den Levin Schücking in seinen letzten Dichtungen eingeschlagen, mochten nur wenige geborne Katholiken folgen; aber auch den die Kirche ehrfürchtiger und liebevoller im Auge behaltenden Weg der großen westfälischen Dichterin schlugen nur einige katholische Poeten ein. Etwas von ihrem innern Leben, etwas von der Wärme und Wahrhaftigkeit ihres Naturells findet sich bei einem spät Hervorgetretenen, bei Friedrich Wilhelm Weber, von dessen Leben wir nur wissen, daß er Arzt in Lipp-

springe und Abgeordneter zum deutschen Reichstag sowie als solcher Mitglied der katholischen Zentrumspartei ist. Seine „Gedichte" und vor allen die epische Dichtung „Dreizehnlinden" bekunden einen tapfern, lebensgeprüften Mann, eine echte Dichternatur, der es in „Dreizehnlinden" vorzüglich gelungen ist, das alte Sachsen und die Tage des letzten Kampfes zwischen Heidentum und Christentum auf deutschem Boden heraufzubeschwören. Die Erfindung ist einfach, ungekünstelt, aber lebenskräftig, die Charakteristik realistisch, das Ganze von warmer poetischer Mitempfindung, welche sich bis zum Mitleid mit der greisen Heidenpriesterin Swanahild steigert, durchhaucht und der Empfindung des Lesers nahegebracht.

Ein liebenswürdiges Talent tritt uns auch in Joseph Pape entgegen. Geboren am 4. April 1831 zu Eslohe in Westfalen, studierte dieser Dichter zu München, Tübingen und Berlin die Rechte, fungierte als Assessor bei verschiedenen Gerichten Westfalens und lebt seit 1866 als Rechtsanwalt zu Büren in Westfalen. Außer seinen lyrischen „Gedichten" (Münster 1875) erschienen von Pape die beiden epischen Dichtungen: „Der treue Eckart" (ebendas. 1854) und „Schneewittchen vom Gral" (ebendas. 1856), die Tragödien: „Friedrich von Spee" (ebendas. 1857), „Herzog Konrad" (ebendas. 1859) und „Das Liebespaar von Andernach" (1869), welche sämtlich neben einer spezifisch katholischen Überzeugung und einer gewissen Neigung zu romantischer Kunstauffassung viel unmittelbare, menschlich warme Empfindungen enthalten. Aber mehr und mehr gesellte sich der Dichter, vom „Kulturkampf" gereizt, der ultramontanen Richtung und ihrem tendenziösen Fanatismus zu; das „geistlich-vaterländische" Gedicht „Das apokalyptische Weib und ihr Herrschersohn" (Münster 1868) verriet schon deutlich, welche Elemente in der katholischen geistigen Welt jetzt die herrschenden geworden sind.

Waren es in frühern Tagen vorzugsweise die Konvertiten gewesen, welche die Anschauung von der Gegenreformation verkündet und poetisch verherrlicht hatten, so fanden sich nun, namentlich in den beiden jüngsten Jahrzehnten, vom ersten Wetterleuchten bis zum stärksten Ungewitter des „Kulturkampfs", auch geborne Katholiken genug, die sich geistig nicht höher erhoben. Die Einwirkungen der Geschichtsuntersuchungen und -Rettungen, welche jahrzehntelang in den Münchener

„Historisch-politischen Blättern" fortgesetzt wurden, machten sich natürlich auch in der katholischen Belletristik geltend. Hielt man an der Verherrlichung der großen katholischen Restaurationsbewegung vom Ende des 16. Jahrhunderts fest, forderte man unumwunden, daß die weltgeschichtliche Weiterentwickelung da wieder anzuheben habe, wo sie, ungefähr um die Mitte des Dreißigjährigen Kriegs, unverrichteter Sache stecken geblieben sei, so hatte man doch begriffen, daß die Empfindung des 19. Jahrhunderts an den Greueln der Inquisition, der Bartholomäusnacht, an den Scheiterhaufen Giordano Brunos und Lucilio Vaninis unüberwindlichen Anstoß nehme. Es galt also, einmal (neben der allgemeinen Versicherung, daß unsre Zeit mit geistigen Waffen zu widerlegen und zu siegen suche, wo andre Jahrhunderte mit dem scharfen Biß des Schwerts widerlegt hätten) der Reformation und dem Protestantismus, denen es ja gleichfalls an recht schlimmen Menschlichkeiten und gelegentlichen empörenden Unmenschlichkeiten nicht gefehlt hatte, die größern Greuel zuzuschieben, ihr Konto mit den schlimmsten Erinnerungen zu belasten. Die Pariser Mordnacht, die Zerstörung von Magdeburg und eine ganze Reihe andrer Vorgänge, welche die leichtgläubige Welt bis dahin als Erfolge des gegenreformatorischen Fanatismus betrachtet hatte, wurden nun als besondere Schandflecke der Ketzerei ausgebeutet. Die Gegenreformation hat immer und überall nur mit den mildesten Mitteln zu wirken versucht, die Predigten und Belehrungen der Väter Jesu haben überall, wo man sich ihnen nicht in verstockter Bosheit entgegengesetzt hat, die Sehnsucht nach und die freiwillige Rückkehr zu der alten Kirche gefördert. Gewalt ist nur angewendet worden, um den haarsträubenden Verfolgungen der Katholiken durch die Protestanten ein Ziel zu setzen. Dabei aber ist es dann wohl ein und das andre Mal vorgekommen, daß die Verfolger zu Verfolgten geworden sind. Diese wunderliche Tendenz einer rücksichtslosen, allen Thatsachen keck ins Gesicht schlagenden Geschichtsfälschung befolgt beispielsweise der gepriesene historische Romanschriftsteller Joseph Bischoff von Speier, der als Konrad von Bolanden eine große Fruchtbarkeit entwickelt hat. Die Folge seiner in Mainz publizierten historischen Romane: „Eine Brautfahrt" (Mainz 1857), „Franz von Sickingen" (ebendas. 1859), „Barbarossa" (ebendas. 1862), „Historische Novellen über Friedrich II."

(ebendas. 1865—66), „Gustav Adolf", „Bankrott" (ebendas. 1877), „Die Bartholomäusnacht" (ebendas. 1879), zeigte ihn als einen jener Kühnen, die den Stier bei den Hörnern packen und den Heroen der Geschichte von vornherein jede edlere Eigenschaft und Seelenregung absprechen. Solange im katholischen Deutschland noch an die Möglichkeit sittlicher Motive auf der Gegenseite geglaubt wird, solange historische und poetische Darstellung nicht Hand in Hand die historische Phantasie umgebildet haben, könnten ja Annäherungs- und Einigungsversuche im Sinn des 18. Jahrhunderts erfolgen. Mit kräftigem Pinsel, freilich mehr mit dem eines Maurers als dem eines Malers, führt dieser Walter Scott des Ultramontanismus Heroen der Geschichte vor. Barbarossa, Luther, Sickingen, Heinrich IV., Gustav Adolf, Friedrich II. erhalten in diesen Fresken Gesichtszüge, von denen ihre seitherigen Porträte wenig oder nichts wissen. „Das Gesicht zeigt", wie uns ein katholischer Litterarhistoriker belehrt (H. Keiter in den „Katholischen Erzählern der Neuzeit", Paderborn 1880), „die Spuren ungebändigter niedriger Leidenschaft, selbstsüchtigen Strebens und hochmütiger Verachtung der göttlichen und menschlichen Gesetze. Selten oder vielmehr nie fällt ein Lichtstrahl edler Gesinnung in diese tiefste moralische Nacht." Diese historischen Helden oder besser Fratzen werden regelmäßig Idealgestalten gegenübergestellt, denen ihre Klostererziehung neben der unbedingten Hingabe an die Kirche auch riesige Kräfte gegeben hat, welche sie zur größern Ehre Gottes gegen die Feinde der Kirche anwenden. Die Handlung in all diesen Romanen entspricht der Art der Charakterzeichnung, es ist Arbeit aus dem Gröbsten; das darstellende Talent des Verfassers, seine Welt- und Herzenskenntnis bleiben weit hinter dem zurück, was wir bei Meinhold und der Gräfin Hahn-Hahn fanden. Denn natürlich hat sich ein streitbarer Belletrist wie Konrad von Bolanden auch nicht versagen können, mit Zeitromanen in die jüngsten Kämpfe einzugreifen; die absprechende Roheit und herausfordernde innere wie äußere Unwahrheit seiner historischen Romane wird erst verständlich, wenn wir die Bilder aus der Gegenwart erblicken, die dieser Dichter hinzustellen versucht. Die Tendenz erweist sich auch hier als die Feindin nicht bloß der Ehrlichkeit, sondern auch des guten Geschmacks. Es ist allerdings die Frage, für welche Kreise der deutschen Katholiken diese Produkte bestimmt

sind. Aber wenn auch anzunehmen ist, daß die poetische Geschichtsdarstellung Bolandens nur auf kleinbürgerliche Kreise, auf ein Publikum wirken soll, das daneben englische Kriminalgeschichten und ähnliche „sensationelle" Erzeugnisse liest, so wirft es immerhin ein schlimmes Licht auf das Verhältnis vieler höherstehender Katholiken zur deutschen Bildung, daß jene Höherstehenden auch nur wünschen können, die Erscheinungen Gustav Adolfs und Friedrichs des Großen möchten in der Phantasie weiterer Kreise nach den greulichen Mannequins Bolandens leben.

Höher als Bolandens Produkte stehen ihrem Gehalt und ihrer Charakterzeichnung nach die Romane des Wieners Sebastian Brunner, obschon auch sie nur einen sehr geringen Rang in einer Litteratur einnehmen können, die Überfluß an gut geschriebenen, künstlerisch komponierten Büchern hat. Sie spielen in Wien und Deutsch-Österreich und versuchen Zeitfragen in ihrem Sinn zu lösen. „Genies Malheur und Glück" (Wien 1843), „Fremde und Heimat" (Leipzig 1845), „Die Prinzenschule von Möpselglück" (Wien 1847), „Diogenes von Azzelbrunn" (Regensburg 1852) sind sogenannte humoristische Romane, bei denen der Humor weder in der Handlung noch in der Charakteristik, sondern meist in den witzigen Einfällen des Verfassers liegt, welche als Extrafeuerwerk zur Ergötzlichkeit des Lesers zum besten gegeben werden. Als die besten seiner Romane erscheinen uns „Fremde und Heimat", welcher in Toni Fischers Schicksalen diejenigen eines modernen Poeten, und „Diogenes von Azzelbrunn", welcher die Geschichte eines begabten Findlings erzählt, der vom Schuster zu einem hervorragenden Geiger und schließlich sogar zu einem Mann von Vermögen wird. Die katholische Gesinnung und Überzeugung ist hier überall mehr Voraussetzung als Tendenz, die Ausblicke nach der zeitgenössischen Welt halten sich in engern Grenzen, und obschon es an einigen Kapuzinaden gegen die Neugläubigen und namentlich gegen die Philosophen nicht fehlt, welche sich nicht freiwillig selbst für Esel erklären wollen (während doch jeder den andern für einen Esel schätzt), so erscheinen diese Romane doch nicht als direkte Verherrlichungen des Geistes des Tridentinischen Konzils. Auffällig und bezeichnend aber ist wiederum der Abstand ihrer Erfindung und Darstellungskunst von den oben charakterisierten Schöpfungen der Konvertiten. Man kann sicher an einer und der andern Seite Brun-

ners mehr Freude haben als an sämtlichen Romanen der Gräfin Hahn-Hahn, allein man wird doch immer einräumen müssen, daß die Darstellungskraft wie die eigentliche Poesie in ihnen unendlich dürftig sind. Die satirische Dichtung „Das Nebeljungenlied“ (Wien 1845), eine Verspottung des vormärzlichen Liberalismus und seiner Agitatoren, wird von der katholischen Kritik als ein Extrakt von Geist und glänzender Subjektivität gerühmt; uns erscheint, ein paar gute Einfälle abgerechnet, das Ganze matt und breit. Wenn man die „Nebeljungen“ mit dem gleichzeitig erschienenen satirischen Epos des Radikalismus, dem „Hans von Katzenfingen“ Reinhold Solgers, vergleicht, so war der radikal-atheistische Poet bei aller Unerquicklichkeit seiner Tendenz dem konservativ-katholischen unendlich an Geist, Lebensfülle und prächtigem Formtalent überlegen.

Naturgemäß erlangte in den Zeiten des Kulturkampfs und der Kaplanhetzpresse die von dem charakterisierten Geist inspirierte schöne Litteratur ein bedeutendes Übergewicht. Die Zahl der poetischen Nachahmer ist unter allen Umständen Legion; waltet aber in der Litteratur irgendeine Tendenz vor, welche mit wenigen Gedanken, einem kleinen Vorrat allverständlicher Bilder und einem Gemisch von weltlich-leidenschaftlichen und religiös-inbrünstigen Schlagwörtern, die ungefähr die Meinung des Poeten und jedenfalls die seiner Leser treffen, zur Wirkung gebracht werden kann, so wächst sie zum Heer. Die deutschen Katholiken sollten die letzten sein, welche über die sich mehrende Zahl der litterarischen Konvertiten und den Schwarm ihrer katholischen Nachzügler Freude empfänden. Denn wenn man die allmähliche Fanatisierung des kleinen katholischen Teils der deutschen Litteratur genauer verfolgt, wenn man wahrnimmt, daß dieselbe zu neun Zehnteln von Geistern ausgegangen ist, die dem traditionellen wie dem echten innern Leben der alten Kirche von Haus aus fremd waren, so braucht man zwar nicht mit schwarzsichtigen Naturen einen neuen Religionskrieg zu befürchten; aber man muß sich eingestehen, daß, solange der Leib der deutschen Litteratur gesund ist, er jederzeit, und sei es mit den verzweifeltsten Anstrengungen, diese ihm eingeimpften Elemente wieder ausstoßen werde.

Hundertneunundneunzigstes Kapitel.

Protestantisch-orthodoxe Poeten und fromme Lyriker.

Neben der katholischen Glaubensüberzeugung und der Weltanschauung, die im Ultramontanismus ihre letzten Konsequenzen erhält und mit diesen Konsequenzen einen kleinen Teil der neuesten deutschen Litteratur beherrscht, regte sich auch die protestantische Orthodoxie, welche seit den zwanziger Jahren im Kampf gegen den altersmatt gewordenen Rationalismus und gegen den neuen stärkern Unglauben der Zeit stand, rüstig auf dem Gebiet der poetischen Litteratur. Von unscheinbaren Anfängen, von dem einfachen religiösen Hauslied, vom Versuch, dem erbaulichen Element in der volkstümlichen Erzählung mehr Spielraum zu schaffen, bis zu weltspiegelnden Epen und Dramen oder bis zu Tendenzromanen, in denen Not und Leid der Gegenwart, jedes Verbrechen und jeder gesellschaftliche Mißstand, jede Thorheit und jedes Laster auf das Schwinden des frommen Glaubens und die Empörung gegen die kirchliche Autorität zurückgeführt wird, erstreckt sich die Dichtung, welche sich ausschließlich christlich nennt. Grundverschiedene Naturen, von den schlicht-frommen, die ein inneres Muß treibt, ihr tiefstes Gemütsleben zu offenbaren und den Trost, welcher ihnen aus ihrem Glauben quillt, der Welt zu vermitteln, bis zu jenen wild-fanatischen Zionswächtern, denen es viel weniger um innere Beglückung und Heiligung der Welt als um Macht und Herrschaft zu thun ist, grundverschiedene Talente stehen in dieser Gruppe bei einander. Eine wahrhaft große Natur, eine geniale, schöpferische, weltüberschauende Begabung findet sich nicht unter ihnen, und eine neue Epoche der deutschen Litteratur kann schon darum nicht von ihnen ausgehen, weil sie der Kunst nur eine ärmlich dienende Rolle in ihrer Weltanschauung anweisen.

Einer der ältesten Vertreter der spezifisch gläubigen Richtung in der neuern deutschen Dichtung war **Johann Christoph Biernatzki.** Geboren am 17. Oktober 1795 zu Elmshorn in Holstein, empfing er seine Gymnasialbildung zu Altona, studierte in Halle und Kiel Theologie, ward 1821 Pfarrer auf der Hallig Nordstrandischmoor, erlebte auf ihr die furchtbare Sturmflut des Jahrs 1825, ward im folgenden Jahr Prediger der evangelisch-lutherischen Gemeinde zu Friedrichstadt, wo er den größern Teil seiner poetischen Arbeiten vollendete, und starb daselbst am 11. Mai 1844. Eine Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (Altona 1844) vereinigte die Gedichte und Erzählungen des frommen Poeten, die völlig aus gleichem Geist hervorgingen. Das religiöse Lehrgedicht „Der Glaube" (Schleswig 1825) schlug zuerst die Töne an, welche auch fernerhin durch seine Poesie hindurchklangen. Am stärksten und eigentümlichsten machen sich dieselben in den Erzählungen Biernatzkis vernehmbar, die er selbst als „Wanderungen auf dem Gebiet der Theologie im Modekleid der Novelle" bezeichnete. „Wege zum Glauben, oder die Lieder aus der Kindheit", „Der braune Knabe, oder die Gemeinden in der Zerstreuung", „Des letzten Matrosen Tagebuch" und vor allen die vorzüglichste Erzählung Biernatzkis: „Die Hallig", welche seinen Namen in der Litteratur erhielt, sind vom Geist einer etwas engen, aber doch echten Frömmigkeit durchhaucht, nicht ohne Phantasie und Lebenskenntnis. In der Erzählung „Die Hallig" kommt der eigentümlichste, mit dem Behagen liebevoller Erinnerung ausgeführte Hintergrund der Erfindung zu Hilfe. Die Geschichte der Schiffbrüchigen, welche in die einsame und öde Weltabgeschiedenheit der Hallig die Bewegung und Unruhe einer größern Welt hineintragen, die leidenschaftlich-thörichte Phantasieliebe Godbros zu Idalia und die Bekehrung des alten und jungen Mander zu „dem Einen, was not thut", durch den begeisterten Pfarrer Held, der wohl das Abbild Biernatzkis selbst ist, sind gut verknüpft, und vor allem ist durch das Ungewöhnliche der gegebenen Situation auch die ungewöhnliche Entwickelung der Naturen und Empfindungen wahrscheinlich geworden.

Die religiöse Lyrik ward im Sinn der Strenggläubigen zuerst wieder durch einen geistlichen Liederdichter vertreten, der seinen Überzeugungen und seinem Naturell nach Anknüpfungen an die pietistischen Poeten des 18. Jahrhunderts hatte. **Albert Knapp,**

geboren am 25. Juli 1798 zu Tübingen, studierte Theologie daselbst, bekleidete nacheinander verschiedene geistliche Ämter in kleinern Ortschaften Württembergs, ward 1836 als Archidiakonus an die Stiftskirche zu Stuttgart berufen, wirkte dann als Dekan an der Leonhardskirche und starb am 16. Juni 1864 in Stuttgart. Als geistlicher Liederdichter von wahrer Innigkeit der Empfindung ward er zuerst durch seine „Christlichen Gedichte" (Stuttgart 1829) bekannt, denen die „Gedichte" (ebendas. 1843) und die „Herbstblüten" (ebendas. 1859) folgten. In Rhythmus und Ausdruck schloß sich Knapp meist an die weltlichen schwäbischen Poeten seiner Zeit an, einzelne fremdartige Bilder und spielende Wendungen stammten aus der Andachtslyrik vergangener Tage. Das dogmatische Element drängt sich oft ungehörig in den Vordergrund und beeinträchtigt nicht nur die poetische, sondern auch die erbauliche Wirkung der Knappschen Gedichte. Die Natur gilt dem frommen Poeten vielfach nicht als Zeugnis, sondern nur als Sinnbild für seinen Erlösungsglauben, es fehlt die schlichte Einfalt und weltbesiegende Stärke der alten kirchlichen Gesänge. — Weitere Geltung und Verbreitung als die Lieder Knapps fanden diejenigen Spittas. Karl Johann Philipp Spitta, geboren am 1. August 1801 zu Burgdorf bei Hannover, studierte Theologie in Göttingen, ward 1830 Garnisonspfarrer zu Hameln, 1837 Pfarrer zu Wechold, 1853 Superintendent zu Peine, 1859 an seinem Geburtsort Burgdorf, wo er indes schon am 25. September 1859 starb. Durch sein „Psalter und Harfe" (Leipzig 1833, 30. Auflage 1866) und die aus seinem Nachlaß von Ad. Peters herausgegebenen „Nachgelassenen geistlichen Lieder" (ebendas. 1861) reihte sich Spitta den wirksamsten Poeten religiös-erbaulichen Inhalts an. Die Betonung des Dogmatisch-Christlichen hat bei ihm einen weniger tendenziösen Beigeschmack als bei Knapp. — Ein dritter geistlicher Liederdichter von Bedeutung war Karl Gerok. Geboren am 30. Januar 1815 zu Vaihingen an der Enz, studierte Gerok in Tübingen Theologie, war zuerst Hilfsprediger in Stuttgart, Repetent am Tübinger Stift, 1850 Stadtpfarrer, 1868 Oberhofprediger in Stuttgart, wo er mit dem Titel und Rang eines Prälaten gegenwärtig noch lebt. Als geistlicher Dichter ist er vorzugsweise durch seine „Palmblätter" (Stuttgart 1857), „Pfingstrosen" (ebendas. 1864) und „Neuen Palmblätter" (Leipzig 1873) bekannt geworden, die zu den innigsten und wärmsten Darbietungen der neuern

religiösen Lyrik zählen. Geroks Dichtungen sind wenn auch vorwiegend, doch nicht ausschließlich religiös; in „Deutsche Ostern“ (Berlin 1871) schlug er kräftig patriotische Töne an, in frischen Liedern gab er seinem regen Naturgefühl Ausdruck. Die Grundstimmung der Gerokschen geistlichen Lyrik ist frischer, freudiger, der Ausdruck schwunghafter als jener der gleichgesinnten Poeten.

Ein weiterer Vertreter der spezifisch frommen Lyrik ist Julius Sturm, geboren am 21. Juli 1816 zu Köstritz im Fürstentum Reuß. Er studierte Theologie in Jena, ward Erzieher des Erbprinzen von Reuß jüngere Linie, 1854 Pfarrer zu Göschitz bei Schleiz, 1858 zu Köstritz. Obschon sich Sturm nicht ausschließlich zur religiösen Lyrik hingezogen fühlte, so durchdrang doch der Hauch warmer Frömmigkeit, welcher seine Sammlungen: „Fromme Lieder“ (Leipzig 1852), „Neue fromme Lieder und Gedichte“ (ebendas. 1858), „Von der Pilgerfahrt“ (Halle 1868) und „Gott grüße dich“ (Leipzig 1878) erfüllte, auch die mehr weltlichen „Gedichte“ (ebendas. 1850) und die „Lieder und Bilder“ (ebendas. 1870) des Poeten. Eine Natur, welche empfänglich ist für alle Freude und Schönheit des Lebens, aber für die alles Leben erst Licht und Wärme vom kirchlichen Glauben und der kirchlichen Andacht empfängt, ein sinnig-schlichter Liederdichter, welchem es oft gelingt, seine tiefste Empfindung im treffendsten Bild und ergreifendsten Laut zum Ausdruck zu bringen, ein Poet, der auch in der sinnigen Betrachtung stimmungsvoll bleibt und selten zum bloßen Rhetoriker wird, hat Sturm unter allen Dichtern seiner Weltanschauung die wenigste Hinneigung zum trüben Pietismus oder zum ingrimmigen Zorn gegen die sündige und ungläubige Welt.

Zu den wesentlich religiös gestimmten Lyrikern gehören ferner die Gebrüder Karl Barthel und G. Emil Barthel. Der ältere, Karl Barthel, am 24. Februar 1817 zu Braunschweig geboren und am 22. März 1853 daselbst gestorben, hatte sich hauptsächlich durch eine tendenziös-einseitige litterarische Darstellung: „Die deutsche Nationallitteratur der Neuzeit“ (Braunschweig 1851), bekannt gemacht, bewährte aber ein eignes poetisches Talent, das ausschließlich an seinen religiösen Empfindungen und Glaubensüberzeugungen genährt war, in dem aus seinem Nachlaß veröffentlichten Buch „Erbauliches und Beschauliches“ (Halle 1853). Der jüngere, Gustav Emil Barthel, am 21. Juli 1835 zu Braunschweig geboren, erlernte den Buch-

handel, widmete sich aber später ausschließlich litterarischen Arbeiten. Die Gedichtsammlung „Heiliger Ernst“ (Halle 1876) sicherte ihm einen Platz unter den besten neuern Lyrikern, welche das geistliche Lied und die fromme Betrachtung gepflegt haben.

Neben den Liederdichtern gewannen eine Anzahl frommer Erzähler Geltung und Einfluß, welche die Darstellung des Lebens nicht als eine Aufgabe betrachteten, die ihre Gesetze in sich selbst trägt, sondern in der Weise von Predigern und Lehrern Handlungen und Charaktere als nachahmenswürdige oder abschreckende Exempel hinstellten. Der hervorragendste dieser Erzähler war Philipp Friedrich Wilhelm Örtel, als W. O. v. Horn jahrzehntelang ein vielgefeierter und höchst wirksamer Volksschriftsteller, dessen Name auch über die Kreise der von gleicher Gesinnung Beseelten hinaus Geltung gewann. Geboren am 15. August 1798 zu Horn (bei Simmern) auf dem Hunsrücken, studierte er seit 1815 in Heidelberg Theologie, ward 1820 Pfarrverweser und 1822 Pfarrer zu Mannbach, 1835 Superintendent zu Sobernheim, ließ sich 1863 in Wiesbaden nieder und starb am 16. September 1867 daselbst. Die Reihe seiner Erzählungen ward zuerst durch den Kalender „Die Spinnstube“ (Frankfurt 1848—68) veröffentlicht und aus ihm wuchs die Folge seiner „Gesammelten Erzählungen“ (ebendas. 1850—63) hervor. In ihnen, namentlich aber in den Erzählungen: „Friedel“, „Auch ein Menschenleben“ und „Des alten Schmiedjakobs Geschichten“, legte W. O. v. Horn eine Begabung für charakteristische Darstellungen aus dem Leben der mittlern und untern Volksschichten und ein frisches, flüssiges Erzählertalent an den Tag, die zuzeiten die tendenziöse Moral seiner Erfindungen und die allzu starke geistliche Salbung vergessen machten. — Eine verwandte Natur und verwandte Bestrebungen zeigte Rudolf Ludwig Öser, unter dem Pseudonym Otto Glaubrecht gleichfalls ein beliebter Erzähler, bei dem die lehrhaft-erbaulichen Zwecke die frische Beobachtung und Wiedergabe des Lebens wenigstens nicht ausschlossen. Geboren am 31. Oktober 1807 zu Gießen, studierte er in seiner Vaterstadt Theologie, war einige Jahre hindurch Hauslehrer und Pfarrassistent und wurde 1835 Pfarrer zu Lindheim in der Wetterau, wo er am 13. Oktober 1859 starb. Seine „Ausgewählten Schriften“ (Frankfurt 1866) vereinigen die besten Erzählungen, mit denen er seit 1841 hervortrat. Dazu ge-

hören: „Anna, die Blutegelhändlerin" (1841), „Die Schreckensjahre von Lindheim" (1842), „Die Goldmühle" (1852), „Zinzendorf in der Wetterau" (1854), „Die Heimatlosen" (1858). Sie alle zeichneten sich durch einfachen Fluß der Erzählung und einzelne lebendige Züge aus, waren aber minder frisch und viel stärker vom Geist eines trüben Pietismus durchhaucht als die verwandten Geschichten Horns.

Ein liebenswürdiges Talent und einen gewissen Reichtum innerhalb der engen Lebensanschauung, die mit ihrer pietistischen Gesinnung verbunden war, bewährte Marie Nathusius. Als Tochter eines Predigers am 10. März 1817 zu Magdeburg geboren, verheiratete sie sich 1841 mit dem Großindustriellen und Gutsbesitzer Philipp Engelhard Nathusius, der als Herausgeber des Halleschen „Volksblatts für Stadt und Land" nachmals publizistisch für die strengsten konservativen Anschauungen auf jedem Lebensgebiet wirkte. Sie lebte mit ihm zuerst in Neuhaldensleben, dann zu Halle und auf dem Gut Reinstedt am Harz, wo sie, allgemein betrauert, am 22. Dezember 1857 starb. Erst als verheiratete Frau war sie mit einigen Erzählungen hervorgetreten, von denen das „Tagebuch eines armen Fräuleins" (Halle 1853) durch eine wohlthuende und schlichte Wärme, durch gemütsinnige Teilnahme an den geschaffenen Situationen und Gestalten ausgezeichnet war. In einer kurzen Reihe von Jahren entstanden: „Elisabeth", „Langenstein und Boblingen", „Die alte Jungfer", „Die beiden Pfarrhäuser", „Der Sonntag, eine Schule des Himmels" und „Erzählungen", sämtlich nicht ohne Leben und Stimmung, aber auch sämtlich durch die fromme tendenziöse Charakteristik dem Genuß und Verständnis andrer Lebenskreise als diejenigen, in denen die Verfasserin sich bewegte, entrückt. Ihre „Gesammelten Schriften" (Halle 1858—69) traten erst nach ihrem Tod hervor.

Männlicher und mannigfaltiger und der Darstellung des Lebens mit größerer Freiheit zugewandt, dafür aber auch kälter und reflektierter als die pietistischen Erzähler erscheint ein orthodoxgläubiger Dichter wie Viktor von Strauß. Geboren am 18. September 1809 zu Bückeburg, besuchte er das Gymnasium in Lemgo und das Pädagogium zu Halle, studierte in Erlangen, Bonn und Göttingen die Rechte und trat schon 1832 in den Staatsdienst seines kleinen Heimatsländchens. In den ersten dreißiger Jahren, und nachdem er schon als Dichter aufgetreten

war, begannen ihn die Glaubensfragen und kirchlichen Kämpfe der Gegenwart in dem Maß zu ergreifen, daß er die Universität nochmals bezog und sich einige Jahre theologischen Studien widmete. Er kehrte mit einer nun völlig gefesteten orthodox-gläubigen Anschauung, die er alsbald in seinen Dichtungen auszusprechen begann, nach Bückeburg zurück, ward hier 1840 zum Archivrat, 1849 zum Kabinettsrat und 1850 zum Bevollmächtigten seines Fürsten beim Frankfurter Bundestag ernannt, lebte von da an bis 1866 abwechselnd in Bückeburg und Frankfurt a. M. und ließ sich, nachdem er infolge der Ereignisse von 1866 seinen Abschied genommen, in Erlangen und Dresden nieder. Schon 1851 war er als Freiherr von Strauß und Torney in den österreichischen Adelstand erhoben worden.

Strauß' poetische Schöpfungen erstrecken sich über alle Kunstgebiete, wenig glücklich war er als Dramatiker; von seinen Tragödien und Schauspielen: „Katharina" (Halle 1828), „Polyxena" (Heidelberg 1851), „Gudrun" (Frankfurt 1855) und „Judas Ischariot, ein Osterspiel" (Heidelberg 1856) kann im Grund nur das letztgenannte, den mittelalterlich-geistlichen Spielen sinnverwandte ein tieferes Interesse beanspruchen. Lebensfrischer und dem Geiste der gewählten poetischen Form gerechter erscheint Strauß in seinen epischen Dichtungen: „Richard" (Bielefeld 1841), „Robert der Teufel" (Heidelberg 1854) und „Reinwart Löwenkind" (Gotha 1873). Die beiden erstern sind durchaus von der kirchlich-gläubigen Gesinnung des Poeten eingegeben und beseelt, die letztgenannte etwas unbefangener und objektiver, mit ihren tadellosen Hexametern formell am abgerundetsten. Die Glaubens- und Lebensanschauung, welche der alten Sage von „Robert dem Teufel" einen völlig dogmatischen Gehalt verlieh, verleugnete sich natürlich auch in den Romanen und Erzählungen des Poeten nicht. Sein Jugendwerk „Theobald" (Bielefeld 1839) und der spätere größere Roman „Altenberg" (Leipzig 1866) zeigen in Bezug auf den eigentlich poetischen Wert nur geringe Unterschiede. Das Talent des Verfassers hat sich nicht im gleichen Maß mit seiner Bildung gesteigert, und die Folge davon ist ein Übergewicht tendenziöser Reflexion. Nur einzelne Partien dieser Romane haben poetische Naivität und Wärme, in der Hauptsache gelingt es Strauß nicht, sein Lebensideal gewinnend und unwiderstehlich anziehend dem von ihm befehdeten Leben, der gottlosen Zerfahrenheit und

egoistischen Genußsucht der modernen Bildung, gegenüberzustellen. Auch in den „Erzählungen" (Heidelberg 1854—55) sowie in den einzeln erschienenen: „Der Zweikampf. Eros und Agape" (ebendas. 1858), „Die Kommunisten. Mammon" (ebendas. 1868), „Aus der Vergangenheit. Der Herr Schulmeister und der Herr Lehrer" (ebendas. 1869) und den spätern „Novellen" (Leipzig 1871—72) ist es meist die polemische Tendenz gegen die Gesamtrichtung und Gesamtbildung der Zeit, welche natürlich in zahlreichen Momenten das Rechte trifft, und die scharfe Karikierung moderner Selbstvergötterung und innerer Armseligkeit, die uns interessiert; seiner eignen Lebensanschauung leiht der Poet zu wenig Schmelz und Wärme, um den Glauben andrer erwecken zu können. Am frischesten und zugleich am innigsten und gemütlichsten wirkt der Lyriker Strauß, sowohl seine „Gedichte" (Bielefeld 1841) als die Sommerlese „Weltliches und Geistliches" (Heidelberg 1856) enthalten eine Reihe köstlicher Gedichte. Das glänzende Formtalent und die feine poetische Anempfindung des Dichters bewährten sich auch in der meisterhaften Übertragung des chinesischen Liederbuchs „Schi-king" (Heidelberg 1876).

Wenige unter den zahlreichen Werken der eben charakterisierten und aller hierher gehörigen Poeten hinterlassen den Eindruck, den schlicht-fromme Schöpfungen der Poesie hervorrufen sollen. Das Verlangen einer kirchlichen Tendenz, die zumeist nicht aus dem innersten Lebenskern einer alles beherrschenden Empfindung erwuchs und außerpoetischen Zwecken diente, war der Poesie nicht besser förderlich als in der vorangegangenen Periode die Herrschaft der liberalen und radikalen politischen Tendenzen.

Zweihundertstes Kapitel.

Die neueste deutsche Litteratur.

1) Die Dichter größern Stils.

Die Herrschaft des Realismus und seiner Ausschreitungen, die Nachspiele und Neubelebungen der Tendenzlitteratur, die Durchsetzung der gesamten Weltanschauung und Weltspiegelung mit einer pessimistischen oder doch zum Pessimismus neigenden Philosophie, die angedeuteten tausendfachen Hemmnisse, welche einer unmittelbaren Wirkung der Dichtung aus den Zuständen und der Sinnesweise des Publikums (auch des besten Publikums) der Litteratur erwuchsen, blieben nicht ohne Rückwirkung auch auf die besten Talente der jüngsten Periode. Eine künftige Litteraturgeschichtschreibung, die mit freierm und objektivem Blick den Erscheinungen derselben gegenübertritt, die weder bewegt wird von der Besorgnis vor der Weiterentwickelung gewisser Erscheinungen noch von dem Gefühl des Danks für die reinern und größern Bestrebungen inmitten so vielen Wirrwarrs, so kleinlicher und dabei anmaßender Kraftlosigkeit, so poesieloser Darstellung, wird ohne Zweifel auch den Poeten, welche der Gegenwart als die bedeutendsten und künstlerisch höchststehenden Vertreter der Dichtung erscheinen, noch kritischer gegenübertreten, als heute erlaubt ist. Erscheint doch eine bloße Aufzählung der Erscheinungen, welche ein Publikum gefunden und auf die Entwickelung des Geschmacks eingewirkt haben, noch völlig, und selbst die Charakteristik der Gruppen, welche sich unterscheiden lassen, der Richtungen, die zum Frommen oder zum Unheil der allgemeinen geistigen Entwickelung verfolgt worden sind, beinahe unmöglich. In dem überwältigenden Gewirr der litterarischen Bestrebungen erfaßt und verfolgt der prüfende Blick diejenigen mit entschiedener Teilnahme, welche dem vollen Leben entstammen und

doch mit der großen Tradition der deutschen Litteratur in jenem Einklang stehen, der durch Reinheit des Sinnes, durch Ernst und Tiefe, durch das Ringen nach künstlerischer Vollendung verbürgt ist. Möglich bleibt, daß gar manches von dem, was so der Gegenwart als bedeutend dünken muß, durch künftige Entwickelungen in andres Licht gerückt wird. Sicher aber dünkt uns immer das eine, daß der Maßstab, den wir heute anzulegen vermögen, auch dann nicht vergessen werden wird. Jene Kraft und jene poetische Anschauung, welche die ganze Breite des Lebens als das eigentliche Gebiet der poetischen Gestaltung ansieht, welche sich für wechselnden und mannigfachen Gehalt auch mannigfacher Formen bedient, sich nicht gänzlich abhängig macht von den berechtigten und unberechtigten Neigungen der Zeit, wird immer als die erfreulichste und am meisten zu preisende angesehen werden. Je mehr sie innerhalb der deutschen Gegenwart Ausnahme ist, um so näher liegt freilich für den Beurteiler von heute die Gefahr, einen oder den andern ihrer Träger zu überschätzen.

Als der innerlich reichste, unmittelbarste und gestaltungskräftigste deutsche Dichter der Gegenwart erscheint uns im eben angedeuteten Sinn der deutsch-schweizerische Dichter Gottfried Keller. Geboren am 9. Juli 1819 zu Zürich, widmete sich derselbe zuerst der Landschaftsmalerei, erkannte aber während seiner künstlerischen Studien in Wien und München, daß das poetische Talent in ihm ursprünglicher und stärker sei als die malerische Begabung. Bereits 1846 veröffentlichte er einen Band lyrischer „Gedichte", welcher, ohne dem größern Publikum bekannt zu werden, bei allen Urteilsfähigen die größten Erwartungen erweckte. Im Jahr 1848 bezog der junge Dichter, mit einem Staatsstipendium ausgerüstet, die Universität Heidelberg, wo er sich unter anderm mit Auerbach, Hettner und Moleschott enger befreundete, ging 1850 nach Berlin, wo er mehrere Jahre hindurch lebte, und von wo aus seine zweite Sammlung „Gedichte" und der Roman „Der grüne Heinrich" veröffentlicht wurden. Ende 1855 begab sich Keller in seine Heimat zurück und wurde nach einigen Jahren gegen die Zufälle und Bedrängnisse einer rein litterarischen Existenz durch die Ernennung zum Staatsschreiber des Kantons Zürich geschützt. Er bekleidete dieses Amt in ehrenvoller Weise bis 1876, dann nahm er seinen Abschied und widmete sich der Ausgestaltung des überreichen poetischen Stoffs, welcher sich während dieser Zeit angesammelt hatte.

Kellers ganze Eigentümlichkeit offenbart sich zunächst in seinen „Gedichten" (Gesamtausgabe, Berlin 1884), er ist eine durch und durch lyrische Natur, indes kein Lyriker im landläufigen Sinn. Überall liegen hier die Keime zu den Offenbarungen der epischen Dichtungen Kellers. Wenn derselbe vorzugsweise als Erzähler bekannt geworden ist, so hat man sich doch wohl zu hüten, ihn mit den Erzählern von Handwerk in irgend einer Weise zu verwechseln. Jede Gesamtcharakteristik Kellers wird vielmehr nachzuweisen haben, wie aus dem gleichen poetischen Kern die überwältigende Mannigfaltigkeit seiner novellistischen Gebilde und die Vielartigkeit der lyrischen Töne, welche er anschlägt, hervorgegangen sind. Gottfried Keller ist Liederdichter im engsten Sinn, und seine Lyrik knüpft selten an das Volkslied unmittelbar an. In Kellers Gedichten machen sich eine trotzige Selbständigkeit der Empfindung, eine beinahe spröde Eigenart des Naturells, eine Anschauung der Welt, die zuzeiten von Verklärung der Erscheinungen weit entfernt ist, ein gelegentlich heißes Ringen mit der Sprache geltend. Lebensfrisch und dunkel grüblerisch, geistblitzend und voll schlichten Ernstes, herausfordernd keck und zartsinnig, kühn und scheu zurückhaltend zugleich stellt sich der Poet in diesen Gedichten dar. Dicht neben den lyrischen Schöpfungen, in denen ein tiefsinniger Gedanke vollendet poetische Form gewinnt, in denen die Phantasie des Dichters leuchtende Schönheit schaut oder der köstlichste Humor die Unzulänglichkeit des Irdischen erhellt, stehen andre, in denen der absonderliche Einfall umsonst Gedanke zu werden strebt, in denen die Einbildungskraft wild ausschweift und, wie im Cyklus „Lebendig begraben", selbst die grauenhaftesten Möglichkeiten des Daseins poetisch zu fassen, den Aufschrei der zertretenen Tierheit in den menschlichen Laut zu wandeln sucht, stehen solche, deren Humor dünn und gewissermaßen säuerlich ist. Allein Gedichte wie: „Sommernacht", „Am Brunnen", „Fahre wohl", „Erster Schnee", „Die Mitgift", „Liebchen am Morgen", „Die Entschwundene", „Vier Jugendfreunde", „Die Goethepedanten", die stimmungsvolle, farbensatte „Feueridylle", „Siehst du den Stern im fernsten Blau?", „Die Spinnerin", „Am Sarge eines neunzigjährigen Landmanns vom Zürichsee", „Der Taugenichts", „Der Schöngeist", „Polkakirche", „Der Kranz", „Die Winzerin", Gelegenheitsdichtungen wie: „An das Vaterland", der „Prolog zur Beethovenfeier in

Zürich", das Festspiel „Die Johannisnacht" sind unvergängliche Zeugnisse für die ursprüngliche Kraft und den innern Reichtum des Dichters. Das umfangreichste, mit seinem subjektiven Gehalt den Gedichten am nächsten stehende Werk Kellers: „Der grüne Heinrich" (Braunschweig 1854—55; zweite Bearbeitung, Stuttgart 1879—80), ist ein Roman, dessen Held (ein Künstler, wider dessen innerliche Entwickelung sich im Grund von der ersten Stunde an alles verschwört, während ihn vieles zu fördern scheint) weder als Idealfigur im landläufigen Sinne noch als abschreckende Gestalt, als warnendes Exempel im moralisierenden Stil hingestellt werden kann, der ein eigentümliches, in seiner Weise einziges Menschenschicksal vorführt. Der Roman ist von jedem tendenziösen Zug, jeder versteckten Absicht, auch der, welche mit der echten Poesie noch vollkommen vereinbar und in ihr gestattet ist, so frei, daß ihn Naturen, die der Tendenz bedürfen und am Menschenschicksal an sich keinen Anteil nehmen wollen oder können, notwendig uninteressant finden müssen. Auf der andern Seite ist er so erlebt, durchlebt, so getränkt von quellendem Leben, so durchhaucht von unmittelbarer und leidenschaftlicher Wärme, er umspannt, indem er ein Einzelschicksal eines irre gehenden, tastenden, suchenden Menschen bis in die letzten Tiefen enthüllt, eine solche Fülle, eine Welt verschiedenartiger, köstlich origineller Gestalten und jener Wunder, die sich fort und fort mitten in der Welt des Alltags ereignen, daß er dem Anteilnehmenden überwältigend reich erscheint.

Für dramatisch gesteigerte, zugespitzte Erzählungen ist es ein hohes Lob, wenn sich ihr breiterer Inhalt in wenigen kurzen Zügen, mit knappen Worten wiedererzählen läßt. Umgekehrt gibt es Romane und Novellen, von deren Wesenheit sich durch ein Referat kaum die leiseste Vorstellung geben läßt. In diese letztere Klasse gehört „Der grüne Heinrich" Kellers. Natürlich fehlt es ihm nicht an einer klar entwickelten Handlung. Vom „Lob des Herkommens" bis zum Aufbruch des werdenden Malers in die deutsche Kunsthauptstadt schreitet die Erzählung fest vor, um im vierten Band auf ihren Höhepunkt zu gelangen und alle Fäden zu vereinigen. Aber keine Wiedererzählung des reichen Inhalts vermöchte die Reinheit und Sicherheit der einzelnen Züge, die sinnliche Stärke und warme, ganz in Stimmung getauchte Unmittelbarkeit des Ganzen wiederzugeben.

Wir stehen auf deutschem Schweizerboden und in der Jugendgeschichte des Helden zwischen Stadt und Land, zwischen den Kreisen des nüchternen Erwerbs, der emsig thätigen Sparsamkeit und jener harten Lebensführung, die den Kantonrepublikanern ihr eigenstes Gepräge gibt, und zwischen jenen behaglichen Lebekreisen, die zu fest und sicher auf ihrem eignen Gut sitzen, um sich nicht einem mäßigen und anspruchslosen Genuß Tag für Tag hingeben zu können. Als der Sohn eines in seiner Art tüchtigen und hochstrebenden Mannes, welcher früh gestorben ist, wächst Heinrich Lee unter der Obhut einer nüchternbraven Mutter auf, welcher er, phantasievoll und phantastisch, wie er ist, schon in den Knabentagen entwächst. So wird von früh auf sein Leben von den wundersamsten Anstößen der Außenwelt, von Zufällen bestimmt und vorwärts getrieben; er entscheidet sich, Künstler zu werden, ohne noch einen klaren Begriff von der Kunst bekommen zu haben, ohne tüchtige und mehr als zufällige Förderung zu finden. Die Tragik seines Lebens liegt von Haus aus darin, daß in den Kreisen, in denen er seine Jugendjahre verbringt, für seine Natur und sein Wollen weder Verständnis noch Raum ist, und daß ihn doch die Pietät und alles, was diese Kreise sonst zu geben haben, Jahr um Jahr festhalten. In den Zeiten des Lernens nimmt der phantastische Jüngling unter besondern Umständen einen guten Teil des Lebens vorweg: meisterhaft ist sein frühes Liebesleben zwischen der schlanken, feinen Schulmeisterstochter Anna und der trotzig-sinnlichen Judith geschildert; das Idyll der verschiedenen Aufenthalte Heinrich Lees auf dem Gut seines Oheims, in der romantischen Umgebung erreicht das Höchste, was der Dichter überhaupt zu geben vermag. Nicht nur Gestalten werden hier vor uns lebendig, nicht nur blicken wir tief in die Seele des Helden und aller der Menschen hinab, mit denen er in diesen fast traumhaften und doch so lebensvollen Zuständen in Berührung kommt, nicht nur tritt die Szenerie der Handlung in heller Beleuchtung und kräftigen Farben vor uns, sondern es erfolgt jenes wunderbare Zusammenschmelzen der Stimmung in Natur und Leben, welches uns in aller Einfachheit immer wie die Enthüllung innerster Geheimnisse berührt. Wir atmen mit dem Dichter den Hauch des taufrischen Morgens, des sonnenheißen Waldes, wir durchleben den phantastisch-eindrucksvollen Wechsel der wunderlichen Begegnungen, die dem jungen Heinrich Lee

zu teil werden, und die Entfaltung einer Jugendliebe, deren Leid und Seligkeit sich unter dem Andrang des Alltags und unter den Augen der Alltäglichen wie eine fremde Blüte entfalten muß, die für ein heimisches Kraut genommen wird. Die Poesie, welche der Dichter in das Gemeinste und Unscheinbarste zu legen weiß, die Innigkeit, mit der er sich dem Detail seiner Geschichte hingibt und doch kaum das eine und das andre Mal im vorwärtsdrängenden Zug der Erzählung nachläßt, fordern zu den stärksten Vergleichen heraus, und doch sind alle Vergleiche falsch: Gottfried Keller ist und bleibt er selbst, und die Sicherheit, mit der er die Elemente seines Romans mischt und beherrscht, erwächst nur aus dem Boden seiner persönlichen Eindrücke. Mit aller mannigfaltigen Erfindungskraft, aller Objektivität, die den Dichter auszeichnen, verleugnet er den subjektiven Kern seiner ursprünglichen Anlage sowenig wie den heimatlichen Zug, der durch den „Grünen Heinrich" wie durch die spätern Dichtungen Kellers hindurchgeht.

Es ist natürlich mehr heimatlicher Zug, Eindruck und Einfluß der Umgebungen als ein Mangel der poetischen Natur, wenn die Vorstellungsweise Kellers hier und da ein Element ungelöster Prosa und eine moralisch-prosaische Betrachtung, die nicht subjektiv und wirkliches Eigentum des Dichters geworden ist, aufweist. Der Poet, dem das tiefste Empfindungsleben erschlossen ist, dessen Gestalten meist von echtem Herzschlag und von gutem Blut sind, nimmt gelegentlich ein paar Situationen und ein paar Figuren auf, welche nur äußerlich eine Lücke füllen helfen und eine gewisse Nüchternheit nicht einmal mit dem Zaubermittel bewältigen, welches ihm sonst im reichsten Maß zu Gebote steht. Denn der eigentliche Fluß des Romans in allen Teilen, wo sich der Dichter nicht dramatisch darstellend und in breiterer Detaillierung ergeht (was freilich bei den vorzüglichsten Partien des „Grünen Heinrich" überall der Fall ist), wo er gleichsam referierend verfährt, wird durch den köstlichen Humor, der ihm eigen ist, bewirkt. Durch seinen Humor wird Keller in die Reihe der ersten humoristischen Dichter gestellt; auf ihn trifft Jean Pauls Charakteristik, daß Humor Lachen in Thränen sei, genau so weit zu, als der Humor unsers Dichters tief aus dem Gemüt quillt und den innersten Anteil, ja das innigste Mitleid an der verspotteten Thorheit und tragischen Beschränktheit der Menschennatur zur Voraussetzung hat. Daneben fehlt

ihm auch der derbe, lustige Mutterwitz nicht, der über eine wirkliche Karikatur selbst ausgelassen lachen mag und das Lachen der andern herausfordert. Und doch ist unsers Dichters Humor keineswegs der Todfeind des wirklich Erhabenen, denn er streift die Kehrseite des letztern kaum hier und da mit flüchtigem Blitz und wird immer im rechten Augenblick vom tiefsten Ernst und der schlicht sich an die Erscheinung hingebenden Wärme abgelöst. Ja, die Mischung von Humor und Tragik, von überlegenem Spotte des Dichters über die Gebrechlichkeit des Weltwesens und der Menschennatur und die tief ergreifende und erschütternde Darstellung der leuchtenden besten Seiten ebendieser Natur hat in der That etwas, was an Shakespeare gemahnt. Im Erstlingsroman ist diese Mischung noch nicht überall gleich glücklich, gewisse Tiefen des Lebens haben sich dem Dichter noch nicht erschlossen; aber sie ist vorhanden und von mächtiger Wirkung.

Das zweite größere Werk Gottfried Kellers, welches allein hätte hinreichen sollen, ihn zu einem Liebling der Nation zu machen, war „Die Leute von Seldwyla“ (erster Druck, Braunschweig 1855; zweite vermehrte Ausgabe, Stuttgart 1873—74), das insofern als das Hauptwerk des Dichters zu betrachten ist, als sich in diesen Erzählungen alle seine Eigentümlichkeiten voll entfalten, alle besondern Lichter und Zauber seines Talents spielen. Man darf wohl sagen, daß mehr als eine dieser Novellen dauern und immer neues Entzücken gewähren wird, solange die deutsche Sprache von heute nicht selbst eine tiefgreifende Umwandlung erfährt. Kellers Phantasiereichtum und Humor, seine Gemütstiefe und scharfe Menschenkenntnis, der Reichtum seiner Stimmungen wie die reizvolle Wandlungsfähigkeit seiner Darstellungskraft, die für die verschiedenen Stoffe den verschiedensten Ton findet, seine ganze scharf ausgeprägte Eigenart konzentrieren sich in den „unsterblichen Seldwylern“, wie sie Heyse in einem reizenden Sonett mit Recht genannt hat. In der gesamten deutschen Litteratur existiert kaum ein zweites Buch, welches so unbedingt aus den Voraussetzungen und Eindrücken eines begrenzten ureignen Heimatbodens herausgewachsen wäre und sich doch so hoch in die Region jener Poesie erhöbe, die man sich meist vom Lokalboden gelöst vorzustellen liebt. Wer den stolz gewachsenen Baum hoch ins Blau ragen sieht und den frischen, würzigen Duft einatmet, den die Luft von ihm daherträgt, der denkt wohl kaum mehr an die Verästelung der Wurzeln tief im Wald-

boden. Und doch hat es eine Zeit gegeben, in welcher die wunderlich laufenden, tief hinabreichenden knorrigen Wurzeln des Baums den Blick vieler so an den Boden banden, daß sie nicht zu sehen vermochten, wie schlank der Stamm emporsprang, wie frei er sich wiegte. Seltsam, rätselhaft ist es gewiß, aber wahr bleibt es nicht minder, daß ein Teil der Leser und Urteiler sich von dem Prachtbuch „Die Leute von Seldwyla" spröde und scheu abwandte. Sie vermochten nur den Hintergrund der Schweiz und zwar der radikalen, gärenden, zu fremdartigen Lebensverhältnissen gediehenen Schweiz, nur die lokalen Elemente, auch eine gelegentliche Härte und einen übermütigen Scherz wider das hohle Philistertum aufzufassen. Der Überreichtum der Charakteristik im engsten Rahmen eines lustigen, halbverkommenen Schweizerstädtchens, die große Zahl lebendiger, ernster und komischer Menschengestalten, deren Züge der Dichter getreulich erlauscht hat, und in deren Seelen er uns bis in die letzten Tiefen, in die geheimsten Falten hinabschauen läßt, entging ihnen ebenso wie die Fülle bewegter, fesselnder Handlung und genialer Erfindung. Nicht leicht konnte ein stärkeres Mißverhältnis zwischen dem Entzücken der Sehenden und Empfänglichen und der Gleichgültigkeit des größern Publikums obwalten. Die Vorzüge der Kellerschen Novellen waren eben solche, daß sie nur empfunden und genossen, nicht demonstriert werden konnten.

Wie es immer zu geschehen pflegt, fiel am Ende das leuchtendste, farbigste Juwel, die Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorf", zuerst in die geschlossenen Augen. In dieser Novelle hatte Keller alle Kraft, aber auch alle Zartheit und feine Innigkeit seines Talents entfaltet. Der Stoff, der die nachtwandlerische Sicherheit eines Dichters erforderte, welcher hart am Rande der letzten Lebenstiefen mit festem Schritt seinen Weg verfolgt, ist so rein in Poesie aufgegangen, die Novelle bringt in ihrer Entwickelung bis zur tragischen Katastrophe eine solche Reihe von Enthüllungen süßer und tiefschmerzlicher Art und ist dabei von einer solchen Wärme und Unmittelbarkeit, daß sie allerdings ihresgleichen sucht. Indem der Dichter unbeirrt auf die Darstellung einer starken und reinen Leidenschaft losgeht, die, wie eine Blume zwischen Schutt, unter den armseligsten, verkommensten Lebensverhältnissen emporgewachsen ist, und deren jugendliche Träger lieber den Tod suchen, als sich vom Elend und von der Verkümmerung des Lebens auseinander reißen

lassen wollen, erfaßt er im Vorüberschreiten noch eine Fülle andern Lebens. Die wundersamen Situationen, in denen sich die Liebe von Vrenchen und Sali aus kindlichem Spiel entfaltet, sich unter dem Leid und den häßlichen Eindrücken armseligster Existenz erhält und vertieft, die rasche Folge wechselnder bunter Welteindrücke, die ihnen der eine Tag bringt, der ihr Schicksal entscheidet, alles steht in zauberhaftem Licht, mit höchster Deutlichkeit und doch von jenem wundersamen Schimmer umhaucht vor unsern Augen, der von der Darstellung einer edlen, weltvergessenen Leidenschaft ausstrahlt. Durch die Blätter von „Romeo und Julia auf dem Dorf" zittert der Sonnenstrahl und weht die Luft des einen Sommertags, der den Liebenden gegönnt ist; man meint ihren heißen Atem zu spüren und das Wehen der schwülen Sommernacht, die sie bestrickt, und doch ist das Ganze von unsagbarer Reinheit und seltenem künstlerischen Adel. Wohl endet die Erzählung mit einem schrillen Zerspringen der Saite, die so stark und voll getönt; aber der Dichter zeigt sich darin als echter Tragiker, daß er den leidenschaftlichen Irrtum und die aus dem Leid geborne wilde Glückssehnsucht des jungen Paars, die keine Geduld kennt, zu einer Notwendigkeit erhebt, welcher die Liebenden nicht entrinnen können.

Nur einmal noch hat Keller in den „Leuten von Seldwyla" die warme, leuchtende Darstellung des Lebens und seiner seligsten Momente mit der Schilderung dunkelster Seiten des Daseins und herber Konflikte verbunden, in der Meisternovelle „Dietegen", deren erste groteske, grauenhafte Voraussetzungen bald untertauchen in dem Reichtum schöner Züge und einer prächtigen Entwickelung, aus der sich schließlich die Liebe Dietegens und Küngolts über Not und Tod triumphierend erhebt. Szenen wie jene, wo der gerettete Knabe Dietegen neben seiner kindlichen Retterin ruht, und jene letzte, wo der durch alle Lebenswetter gehärtete Mann die vom Blutgerüst gerettete Liebste auf seinen Armen davonträgt, gelingen in solcher Knappheit und Kürze, in so nachhaltiger Schlichtheit und Stärke des Ausdrucks nur dem echten Dichter.

In den übrigen Novellen der „Leute von Seldwyla" waltet der Humor vor und zwar entweder souverän und mit fortreißender Gewalt, wie in den Geschichten: „Die drei gerechten Kammmacher" und „Kleider machen Leute", oder als ein Feuer, wel-

ches die sprödern, lehrhaft angehauchten Novellen: „Frau Regel Amrain" und „Das verlorne Lachen" in Schmelz und Fluß bringt. Auch bei ihnen müßte jede eingehende Charakteristik die Novelle nacherzählen und würde doch nicht im stande sein, den Reichtum der äußern und der psychologischen Einzelzüge und ihr bedeutsames Verhältnis zu einander zu vergegenwärtigen. In den beiden letztgenannten Novellen, denen sich nach dieser Richtung hin „Pankraz, der Schmoller", „Die mißbrauchten Liebesbriefe" und die einigermaßen frivol angehauchte Erzählung „Der Schmied seines Glücks" anschließen, tritt die besondere Neigung Kellers hervor, in seinen Novellen statt eines bedeutenden Lebensmoments ganze Lebensläufe widerzuspiegeln. Natürlich hat diese Neigung nichts gemein mit der moralisierend-biographischen Erzählung, die in den rationalistischen Wochenschriften des vorigen Jahrhunderts herrschte und wohl gelegentlich wieder auftaucht. Vielmehr handelt es sich in den Novellen der „Leute von Seldwyla" überall entweder um einen eigenartigen Charakter, der nur plastisch und eindrucksvoll werden kann, indem ihn der Dichter durch die verschiedensten Momente seines Lebens hindurch begleitet, oder es gilt, einen jener Gegensätze, eins jener eigentümlichen Verhältnisse des realen Lebens darzustellen, in denen sich Wirrsal und Widerspruch des Weltlaufs offenbaren, und die der Mensch aus sich heraus nur unter dem Einfluß guter Gestirne zu besiegen vermag. Darin ist Keller ein großer Dichter, daß er das lebendigste Gefühl für die Totalität der dauernden Zustände wie für die Gewalt des Augenblicks hat, und daß ihm namentlich jene innerlich bedeutenden Momente aufgehen, in welchen der unscheinbarste, anscheinend nichtigste Vorgang entscheidende Wandlungen des Menschen, weit nachwirkende Entschlüsse der Seele hervorruft. Ein Dichter wie dieser ist der Gefahr, stellenweise platt und langweilig zu werden, nie ausgesetzt; der andern hingegen, welche mit der Darstellung ganzer Lebensläufe verbunden ist: einer gewissen Ungleichheit des Tons und der Hereinnahme prosaisch-nüchterner Momente in die poetische Widerspiegelung des Lebens, entrinnt auch er nicht ganz. Nicht immer spiegelt sich das Verhältnis eines Menschen zur Welt in einer so wunderbar gedrängten Episode wie die Leidens- und Liebesgeschichte des trefflichen Strapinsky in „Kleider machen Leute", nicht immer gehen alle Momente eines ganzen Lebens

so rein in Poesie, in sinnlicher Anschaulichkeit und Wärme auf wie in der Meisternovelle „Romeo und Julia auf dem Dorf“. Und wenn nur die Wahl bleibt zwischen einer gewissen Ungleichheit des poetischen Vortrags oder der gewaltsam erkünstelten Einrenkung auseinander liegender Begebenheiten und langsam entwickelter Zustände in eine gleichsam erzwungene dramatische Situation, so darf der Dichter die erstere mit Recht vorziehen. Hängen doch anderseits das humoristische Behagen, die fröhliche, schalkhafte Wiedergabe gewisser Lebensbeobachtungen, ja die Aussprache der innern Tüchtigkeit unsers Poeten, zu einem Teil wenigstens, mit dem gerügten Referierton zusammen. Dem Humoristen dürfen die Schranken hier nicht eng gezogen werden; in „Frau Regel Amrain“, in „Die drei gerechten Kammmacher“ und in „Der Schmied seines Glücks“ beruht ein guter Teil der besten Wirkung auf dem launigen Mitsprechen des Darstellers, auf den charakterisierenden Zügen, die nebenher erzählt werden und die, voll in Szene gesetzt, die Novellen unnötig verbreitern würden. Die Objektivität des erzählenden Dichters kann hochgehalten und doch der genialen Natur ihr Recht gewahrt bleiben. Und Keller ist so sehr, so ganz Dichter, daß er nie Gefahr läuft, die Reflexion und den geistreichen Einfall nach deutscher Unsitte in den Vordergrund zu schieben und mit dem, was allenfalls zur schärfern Beleuchtung des poetischen Bildes dienen kann, auch noch einige Vorurteile in den Köpfen seiner Leser aufhellen zu wollen.

Zwischen seiner ersten großen Novellensammlung: „Die Leute von Seldwyla“, und der zweiten: „Züricher Novellen“, veröffentlichte Gottfried Keller nur ein kleines Buch, welches indes für die Gesamtbeurteilung unsers Dichters von großer Wichtigkeit ist: „Sieben Legenden“ (Stuttgart 1872). Über den gemeinsamen Grundgedanken dieser Dichtungen, welche ein beinahe übermütiges Lebensgefühl und die anmutigste Heiterkeit sehr bemerkenswert von der elegischen Grundstimmung fast aller modernen Poesie unterscheiden, spricht sich der kurze Vorbericht des Dichters aus. „Beim Lesen einer Anzahl Legenden wollte es dem Urheber vorliegenden Büchleins scheinen, als ob in der überlieferten Masse dieser Sagen nicht nur die kirchliche Fabulierkunst sich geltend mache, sondern wohl auch die Spuren einer ehemaligen mehr profanen Erzählungslust oder Novellistik zu bemerken seien, wenn man aufmerksam hinblicke. Wie nun der Maler durch

ein fragmentarisches Wolkenbild, eine Gebirgslinie, durch das radierte Blättchen eines verschollenen Meisters zur Ausfüllung eines Rahmens gereizt wird, so verspürte der Verfasser die Lust zu einer Reproduktion jener abgebrochen schwebenden Gebilde, wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach einer andern Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen." Mit andern Worten: der Dichter hat mit schalkhafter Lust eine Anzahl von Legenden ins Weltliche gewandt oder, wenn man will, ihre ursprünglich weltlichen Motive wieder aufgefrischt. Nicht die wohlfeile Parodie der Legende, nicht eine Verspottung der religiösen Empfindung und Stimmung, sondern die wirklich poetische Auffassung und stärkere Hervorkehrung der weltlichen Erscheinungen und Empfindungen, welche in manchen Legenden enthalten sind, hat zu diesen graziösen Erzählungen Anlaß gegeben. Den Preis möchten wir den vier ersten dieser Legenden: „Eugenia", „Die Jungfrau und der Teufel", „Die Jungfrau als Ritter" und „Die Jungfrau und die Nonne", zusprechen. „Der schlimmheilige Vitalis" steht auf der Grenze dessen, was dem wahrhaften Dichter darzustellen verstattet ist, und wenn an den erstgenannten Legenden eigentlich nur jene befangene Unduldsamkeit Anstoß nehmen wird, die auch die Steinmetzenscherze an den Bildwerken der gotischen Dome und das schlagende Witzwort in Luthers Tischreden nicht ertragen mag, so kann der „Heilige Vitalis" auch minder Befangenen, die den richtigen Gesichtspunkt des Poeten nicht gleich finden, Ärgernis geben. Und wie es zu geschehen pflegt, wirkt dies auf die Auffassung der andern prächtigen Geschichten zurück, und Kellers „Sieben Legenden" gehören daher zu denjenigen modernen Dichtungen, die ohne weiteres der Frivolität oder wenigstens einer übergroßen Keckheit angeklagt wurden.

Gleich den Novellen der „Leute von Seldwyla" sind die grundverschiedenen Erzählungen „Züricher Novellen" (Stuttgart 1877) in einen besondern Rahmen hineingestellt, der an sich schon von dem ungeminderten feinen und schalkhaften Humor unsers Dichters Zeugnis ablegt. Den Hintergrund sämtlicher Novellen bildet diesmal nicht eine ideale närrische Stadt, die sieben wirkliche Städte im Schweizerland gern vorstellen möchten, sondern das liebliche und löbliche Zürich, die Perle der deutschen Schweiz, deren Kulturleben in den verschiedensten Zeiten Kellers Phantasie zu einer Reihe prächtiger, lebens-

voller Erfindungen angeregt hat. Von den Tagen, in denen nach der Überlieferung Rüdiger Manesse seine große Handschrift der Minnesinger sammelte, bis zu den Festen, die nach glücklicher Vereinbarung der eidgenössischen Bundesverfassung von 1848 gefeiert wurden, geben Züricher Erinnerungen die Anhaltspunkte und stellenweise das Kolorit für die Fabulierlust und die durchgebildete Fabulierkunst des Dichters. Historischer Novellist im gewöhnlichen Wortsinn ist Keller selbst in den „Züricher Novellen" nicht, einen so tiefen Blick und so feine Aneignungsorgane er auch für das Charakteristische und Eigentümliche der Zeiten besitzt. Er begibt sich, indem er seine Menschen und ihre vortrefflich erfundenen Schicksale in frühere Jahrhunderte und Jahrzehnte zurückversetzt, doch auf einen andern Weg als die Mehrzahl der historischen Novellisten. Während diese den Hauptaccent auf die malerische Wirkung der fremdartigen Situation und des Kostüms legen oder allenfalls die Wirkungen verschiedener Zeiten auf Seelen und Sinne der Menschen zutreffend darstellen, bleibt Gottfried Keller vor allem bemüht, die „echten Menschenproportionen" unter jedem Kostüm erkennen zu lassen, den urewigen und unwandelbaren Antrieben der menschlichen Natur, den Wirkungen des innersten, im wesentlichen sich gleichbleibenden Seelenlebens auf Entschließungen und Handlungen nachzugehen. Die Außendinge beherrscht er in einem Maß, daß er mit ihnen spielen und sie gelegentlich selbst für eine Unwahrscheinlichkeit in Bewegung setzen darf; sein eigentliches Ringen gilt der Erschließung und Enthüllung des Herzenslebens. Hier schreckt er auch vor den schwierigsten Aufgaben nicht zurück; wer die ergreifende Episode der schönen Figura Leu im „Landvogt von Greifensee" mit Anteil und Verständnis liest, wird uns zustimmen, wenn wir sagen, daß Keller poetische Aufgaben gerade dieser Art am glänzendsten löst.

In der Vortragsweise unterscheiden sich die „Züricher Novellen" von den Novellen „Die Leute von Seldwyla" hauptsächlich dadurch, daß der Dichter in ihnen noch seltener und vereinzelter eine dramatische Zuspitzung erstrebt und noch strenger den rein epischen Ton festhält. Im übrigen erscheinen die Gestaltungskraft, der Erfindungsreichtum des Dichters völlig ungemindert, ja im Detail noch gesteigert. In einigen Novellen wirkt er mit unendlich feinen Einzelheiten, etwa wie ein Maler, der seine Kraft im satten, leuchtenden Kolorit mannigfach ver-

sucht, gelegentlich das Verlangen fühlt, einen Vorgang oder eine Stimmung mit fein abgetönten Farben doch zur vollen Wirkung zu bringen. Unmittelbar daneben treffen wir dann wieder jene kraftvollen Züge, die uns aus der ersten Novellensammlung vertraut sind; der Humor steigert sich hier wie dort zum hellen, aufjauchzenden Übermut. Ein Capriccio wie das römische Künstlerabenteuer des Rahmenhelden der „Züricher Novellen" und die Freuden, die dieser Mäcenas auf seiner Hochzeitsreise an dem protegierten Bildhauertalent erlebt, muß die finsterste Stirn entrunzeln und echtes, fröhliches Lachen erwecken. Es ist schwer zu sagen, welcher von den „Züricher Novellen" man den Vorzug geben soll; eine unbestritten alle überragende, wie „Romeo und Julia" in den „Leuten von Seldwyla", ist nicht vorhanden. Wenn wir den „Landvogt von Greifensee" und das „Fähnlein der sieben Aufrechten" vor andern nennen, so soll dies mehr die Breite und Weite des dargestellten Stücks äußerer und innerer Welt auch in diesem Buch, die echt poetische Mannigfaltigkeit bezeichnen, als dem subjektiven und notwendig verschiedenen Eindruck und Urteil andrer vorgreifen. Auch die Sammlung „Das Sinngedicht" (Berlin 1882), welche durch eine einrahmende Novelle zu einem Ganzen mehr verbunden scheint, als in Wahrheit verbunden ist, enthält eine Gruppe der originellsten und zum Teil tiefsinnigsten Novellen, welche den Namen des „Shakespeare der Novelle", den Paul Heyse Keller gegeben, vollauf rechtfertigen. Aber die Vortragsweise des Dichters erscheint nicht so gleichmäßig frisch wie in den ältern Sammlungen, und ein stärkerer Anteil der Reflexion an den Gestaltungen ist unverkennbar.

Reicher als Gottfried Keller, nicht so männlich und trotzig-selbständig wie dieser, aber in der Vielseitigkeit, der Unerschöpflichkeit und der durch drei Jahrzehnte behaupteten, ja gesteigerten künstlerischen Haltung, der sprachlichen Anmut und Reinheit seiner Schöpfungen als einer der ersten Dichter unter den Lebenden erscheint Paul Heyse. Geboren am 15. März 1830 zu Berlin, studierte er an der Universität seiner Vaterstadt und der zu Bonn romanische Philologie, unternahm 1851 und 1852 seine erste Reise nach Italien, trat frühzeitig und schon als Student mit Proben eines ungewöhnlich phantasievollen und zu formeller Vollendung der Darstellung strebenden Talents hervor, ward 1853 durch eine Berufung nach München und die Verleihung einer Pension sei-

tens König Maximilians II. von Bayern in glückliche Unabhängigkeit versetzt, in der er lediglich seiner künstlerischen Neigung und Entwickelung zu leben vermochte. Sehr jung, vermählte er sich mit einer Tochter des Kunsthistorikers Franz Kugler, welche ihm früh durch den Tod entrissen ward, und schloß eine zweite glückliche Ehe in München, wo er auch nach des Königs Tod seinen Wohnsitz behielt. Größere Reisen wiederholt nach Italien, auch nach Südfrankreich und der Schweiz unterbrachen ein im ganzen nicht sehr bewegtes und doch so unendlich eindrucksreiches Dasein. Die unbestrittenen Erfolge, welche den meisten Werken Heyses zu teil wurden, mit Ausnahme seiner dramatischen Dichtungen, die nur vereinzelt und mühsam in der Gunst des Publikums Fuß faßten, haben dem Dichter in verhältnismäßiger Jugend gestattet, eine Ausgabe seiner „Gesammelten Werke“ (Berlin 1872—74) zu veranstalten.

Diejenigen, welche Paul Heyse einen „unzeitgemäßen“, einen akademischen Dichter schelten, pflegen dabei zumeist an seine Anfänge, seine frühreife Formvollendung, seine in jungen Jahren entwickelte Sprachvirtuosität zu denken. Als Primaner schon hatte er ein kleines Märchenbuch: „Jungbrunnen“ (Berlin 1849), drucken lassen, welches ein fleißiges Studium Eichendorffs und andrer Romantiker verriet und für die wirkliche selbständige Begabung so wenig eine Bürgschaft war wie die shakespearisierende Tragödie „Francesca da Rimini“ (ebendas. 1850). Heyse war in kunstfrohen, kunstgebildeten Umgebungen aufgewachsen, und der nachahmende Trieb, in dem sich das wahrhafte Talent und die dilettantische, rasch verfliegende Lust, die „nur in der Jugend Drang“ singt, begegnen, war bei ihm von Haus aus in besserer Schule, als es in der Regel der Fall ist. Dem Sprachfertigen, Sprachkundigen blieb mancherlei Stammeln und Stottern erspart, auf gewisse Ziele konnte er mit kecker Sicherheit losgehen. Daran fehlt es in den frühsten seiner „Novellen in Versen“, jenen als „Hermen“ (1854) zuerst gesammelten Dichtungen, nicht. „Urica“, „Die Brüder“ und ähnliche Gedichte verraten ein entschiedenes Übergewicht der Freude an der reinen und glänzenden, in „Urica“ sogar an der schwierigen Form der „Spenserstanze“ über die Teilnahme am Inhalt. Freilich machte sich, wo der Stoff günstig und dem eben reifenden Naturell des jugendlichen Dichters adäquat war, wie in „Margherita Spolentina“, schon ein leidenschaftlicher Zug, ein An-

schauungsvermögen geltend, das nur dem tiefern und entwickelungsfähigen Talent eigentümlich ist und wohl von jenen in Anschlag gebracht wurde, die ein wenig vorzeitig auf Heyse als eine Hoffnung der deutschen Poesie hinwiesen.

Von einem akademischen Dichter jedoch im engern Sinn des Worts, einem solchen, welcher, der lebendigen Phantasie, der Leidenschaft und Empfindung wie des Auges für die Welt und ihre Erscheinungen entbehrend, Erfindungen variiert, sich Stimmungen anempfindet und sich in Formen übt, welche vor ihm gleichsam als poetisch approbiert sind, konnte bei dem Verfasser der „L'Arrabiata", der „Einsamen", bei dem jugendlichen Dramatiker, der mit dem Schauspiel „Die Pfälzer in Irland" sich frisch und keck zur dramatischen Prosa entschloß, schon in seinen ersten Münchener Jahren keine Rede sein. Wohl war ihm ein gewisses Abwenden von der Breite des Lebens, welche Eigentum des Dichters ist, eine ausgesprochene Scheu vor den Elementen, die gewisserseits als besonders notwendig für die „moderne Poesie" erachtet wurden, für eine ganz selbständige Entwickelung noch längere Zeit hindurch hinderlich. Sein Naturell, seine Kunstüberzeugungen und die Einflüsse aller seiner Umgebungen setzten ihn in künstlerische Opposition mit der hochfliegenden Rhetorik, der gequälten Reflexion und dem spröden, unschönen Realismus, die in der Dichtung des Tags überwogen. Er sprach der Poesie mit Recht die Unabhängigkeit ihrer Stoffwahl zu und setzte mit Fug alles Vertrauen in die Belebung jedes Stoffs durch den Dichter. Daß diese Belebung immer nur durch die Wärme, mit welcher der Schaffende für seine Handlungen und Gestalten erfüllt ist, durch die leidenschaftliche Teilnahme, das innere Mitleben, niemals aber durch das wenn auch noch so große künstlerische Interesse am Formellen, an der Technik einer poetischen Aufgabe, an den Außendingen, an der Lebendigkeit und Schönheit des Vortrags erfolgen könne, daß insofern der Dichter nicht jeden Stoff zu beseelen vermöge, war ihm damals wohl kaum zur vollen Überzeugung geworden. Er traute dem graziösen Spiel der plastisch wiedergegebenen Situation oder glänzenden Schilderung, dem edlen Aufbau einer poetischen Handlung höchste Wirkungen auch da zu, wo keine vom Dichter mitempfundene Leidenschaft, keine Gewalt innerlich voll erlebten, dem Hörer und Leser mit aufgehenden Lebens zu solchen Wirkungen halfen. Der Dichter war daher nie in Gefahr, sich in Fratzen oder hohlen

Bombast zu verlieren; aber die „Studien", die künstlerische Lust am spielenden Überwinden selbstgesetzter Schwierigkeiten hätten ihm gefährlich werden können. Außerdem trat bei Heyse früh ein andres Element hinzu, welches er nur spät und nie unbedingt besiegt hat. Es war, wie namentlich Georg Brandes in seiner geistvollen Abhandlung über „Paul Heyse" („Deutsche Rundschau" 1876) hervorgehoben hat, etwas von der Natur eines bildenden Künstlers in ihm, welcher reine Freude und volles Genügen nur beim Anschauen der körperlichen Schönheit empfindet und welcher den Mangel derselben nicht ertragen kann. Jenes Jugendgedicht, in welchem der greise Michelangelo seinem getreuen Urbino die Geschichte seiner Liebe-Nichtliebe zur Marchesa von Pescara erzählt, drückt nicht bloß einen kecken Einfall, sondern eine tiefreichende, beständig wiederkehrende Überzeugung des Dichters aus. Das gleiche Problem, daß die Inkongruenz der edlen Seele und der unedlen Erscheinung nicht versöhnt werden könne, drückt noch viel schärfer und in ein ganz modernes Lebensbild gestellt die Novelle „Der Kreisrichter" aus. Mit seinen Künstlergestalten bis zum Genelli in der Novelle „Der letzte Centaur", bis zu Jansen und Kohle, dem Bildhauer und dem Maler des Romans „Im Paradies", teilt der Dichter stark und entschieden den Zug zur schimmernden, beseligenden Schönheit und fühlt alle heiligen Schauer, welche dieselbe in der Seele wecken kann. Nun ist er aber Poet und nicht Bildhauer oder Maler, seine Darstellung der Welt kann und darf nicht in der Erfassung und Wiedergabe der äußern Schönheit aufgehen. Daraus erwächst die stark entwickelte Neigung Heyses, bei der Aufnahme des Lebens in seine Phantasie Übereinstimmung der äußern und innern Erscheinung vorauszusetzen, den seelischen Reiz nicht nur im menschlichen Angesicht und in der Gestalt wiedererkennen zu lassen, sondern, mit wenigen Ausnahmen, gewisse Vorzüge der innern Natur, einen edlern Zug der Seele, das höhere Vermögen, Menschen zu fesseln und auf Menschen zu wirken, den schönen Menschen allein zuzuteilen. Er hat hier unendlich feine Abstufungen und weiß sehr gut, daß Anmut und Liebenswürdigkeit, hoher Sinn und Adel der Empfindung nicht nur von den leuchtend schönen Gesichtern allein ausstrahlen. Es ist im Gegenteil eine besondere Stärke seiner Kunst, in wenigen zeichnenden Worten den stillen, oft übersehenen Reizen, der schlichten und gleichsam versteckten Anmut zu ihrem Recht

zu verhelfen. Und dennoch lag in dieser Neigung des Dichters allerdings eine ernstliche Gefahr für seine poetische Entwickelung. Denn die Abwehr des Unschönen, Widrigen und Häßlichen darf für den Dichter nie über den Punkt hinausgehen, an dem er noch den Vollgehalt der darzustellenden Welt wiedergeben kann. Es kann bedenklich werden, wenn beispielsweise der Epiker und Dramatiker es vermeiden will, die Wahrheit zu enthüllen, daß die edle äußere Erscheinung oft genug die Tücke, die Niedrigkeit und die Roheit der innern Natur verhüllt. Auch wird der Dichter, welcher der edlen und reinen Natur zu oft und zu unbedingt äußere Verhältnisse leiht, die sie über den Kampf des Lebens, über die harten Nötigungen des Daseins erheben, unwillkürlich in ein Mißverhältnis zum Wesen der irdischen Dinge geraten. Wer die Dichtungen Heyses prüfend vergleicht, kann leicht wahrnehmen, daß in einer Reihe älterer Produktionen ein gewisser Zug zu allem Angedeuteten vorhanden war, und muß die ganz außerordentliche Steigerung an freier Unbefangenheit, an seelischer Kraft, welche vor gewissen Rätseln, Tiefen und herben Widersprüchen des Lebens nicht mehr zurückweicht, in der spätern Entwickelung des Dichters mit frohem Anteil gewahren.

Schon in jenen poetischen Erzählungen, die, ursprünglich als „Hermen“ (Berlin 1854) gesammelt, später als „Novellen in Versen“ bezeichnet wurden, fanden sich neben denjenigen Dichtungen, die wie: „Michelangelo“, „Die Furie“, „Idyllen aus Sorrent“ einen tiefern leidenschaftlichen oder einen subjektiven Gehalt haben, solche, die nur durch ihren Formreiz fesseln. Mehr oder minder gilt dies auch von einigen spätern epischen Dichtungen, zunächst von „Thekla“ (Stuttgart 1858), einer Heiligenlegende, welche trotz aller Kunst des Dichters nicht voll belebt werden konnte. Denn die reine Sicherheit der äußern Anschauung, die stimmungsvollen Beschreibungen und selbst einzelne Laute tieferer Empfindung zwingen uns nicht in die innere Welt hinein, welcher Thekla und Tryphon angehören, weil der Dichter selbst nicht in ihr lebt und nur hineinzublicken versucht. Die Nebenfiguren des staatsklugen, skeptischen Prätors, dem es den Sinn verstört, daß im Augenblick der Sockel für ein unbestimmtes neues Kaiserbildnis leer steht, des paphlagonischen Kriegshauptmanns Skyron, des Goldschmieds Hermogenes wirken meist unmittelbarer und lebensvoller als die Hauptgestalten. Nach einer ganz andern Richtung hin war auch „Die Braut von

Cypern" (1856) ein Experiment, eins jener Werke, die gewissermaßen auf die Probe geschaffen wurden, wie weit das graziöse und unbefangene poetische Spiel noch zu reizen und zu fesseln vermöge. Da es auch für den Dichter nur ein Spiel war, so gehörte das Gedicht trotz seiner prächtigen Oktaven zu denjenigen Dichtungen der Münchener Schule und Heyses, die einen tiefern Anteil nicht zu wecken vermochten und jedenfalls erwiesen, daß mit der reinen Freude am Geschehen, am bunten Abenteuer sowenig mehr als mit der vollendeten Kunstform die ganze poetische Wirkung zu erreichen ist. Nicht die Ariostischen Strophen focht man ihm und einigen poetischen Genossen jener ersten Münchener Jahre an (die poetische Erzählung „Das Feenkind", die prächtig frische und überaus anmutige „Hochzeitsreise nach dem Walchensee", das interessante Bruchstück eines Romans in Versen: „Schlechte Gesellschaft" erwiesen späterhin zur Genüge, mit wie frischem Blut und wie sprühendem Leben sich die altehrwürdigen klassischen Formen erfüllen lassen), sondern die Zuversicht, daß der Poet jeder Fabel die tiefste und höchste Wirkung abgewinnen könne. In dieser Zuversicht sind auch einzelne der minder glücklichen dramatischen Werke Heyses geschaffen worden. Das Schauspiel „Ludwig der Bayer" (1864) ist eine gute Probe davon. Es war nur natürlich, daß in den Kreisen der Münchener Dichter der Wunsch lebte, der bayrischen Geschichte, der stattlichen Ahnenreihe des kunstbeschirmenden Königs dramatische Handlungen und Gestalten abzuringen. Und man hätte sich noch dazu auf das vorige Jahrhundert berufen dürfen, wo die Babo, Törring, Nagel u. a. einen höchst energischen und wirksamen Anlauf zum patriotischen Bayerdrama genommen hatten. In Bezug auf frische Genredarstellung, auf Wiedergabe des eigentümlichen, naiv-herzlichen Verkehrs zwischen Fürstenhaus und Volk gerade in diesem Land konnte sich Heyses Drama mit den ältern Dramatikern wohl messen und hatte natürlich manches vor ihnen voraus. Was ihm abging in diesem wie in manchem ähnlichen Fall, war die ganze innere Hingabe, die „gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit", wie Goethe sie nannte, der unbedingte Glaube an das gerade dargestellte Stück Welt. Heyse besaß und besitzt diese „Beschränktheit, hinter der das Absolute verborgen liegt", natürlich, wie sie jeder wirkliche Dichter besitzt; aber sie richtet sich bei ihm auf andre Motive und Gestalten, Lebenszustände und Situationen.

Wenn es ein Recht der Kritik ist, dergleichen Nichtübereinstimmungen der innersten Natur eines Dichters und seiner gelegentlichen Stoffwahl zu betonen, so hat man sich freilich wohl zu hüten, hierbei auch nur im geringsten den äußern Erfolg poetischer Werke in Anschlag zu bringen oder die Stoffwahl bloß auf einzelne sofort in die Augen springende Momente zu prüfen. Auch die Preistragödie „Die Sabinerinnen" (1858) wurde den zum Akademismus hinüberneigenden Werken des Dichters hinzugerechnet. Und doch ist nichts gewisser, als daß Heyse in dieser Tragödie mit innerstem, ja leidenschaftlichem Anteil ein Lieblingsthema: den Kampf der sich sträubenden, die Gewalt der Liebe zunächst als feindliche Macht empfindenden Jungfräulichkeit, und das tragische Verhängnis dargestellt hat, das daraus erwächst, wenn sich das Weib wider die Natur entscheidet. Wie der Stoff liegt, muß hier der uralte und ewig neue Konflikt dem Dichter in urfrischer Stärke und Herbheit, gleichsam noch mit seinem Erdgeruch erschienen sein; die ganze Gestaltung der „Sabinerinnen" verrät es, daß diese Partien aus lebendigster Vorstellung und Mitempfindung entströmt sind, und wenn im dramatischen Kunstwerk in der That nur das eine Hauptmotiv mit voller Gewalt und Stärke wirkte und alles andre darüber gleichgültig und zum bloßen Beiwerk würde, so müßte die Tragödie unsern besten hinzugezählt werden. Allein das gerade Gegenteil ist der Fall, jede Voraussetzung und Nebenhandlung spricht bei der Totalwirkung mit, und so konnte die Macht der poetischen Entwickelung hier nicht die widrige Voraussetzung überwinden, welche für uns in dem römischen Räubernest, in dem brutalen Frauenraub und dem nachherigen Auftreten der Römer liegt. Mit Recht könnte sich freilich der Dichter darauf berufen, daß eben in dieser allzu kultivierten Abneigung gegen die rauhe und rohe Natürlichkeit, gegen die Brutalität der ursprünglichen und energischen Lebensgefühle ein Hauptgrund liege, warum das Drama unter uns nicht gedeihen wolle. Dem ist so, aber der lebendig Schaffende darf sich auch dem härtesten Gesetz seiner Zeit und Kulturwelt nicht entziehen, wenn es nur ein Gesetz, nicht eine äußerliche Laune ist.

Indes waren es Irrtümer einer Kraft und einer reichen, naturgemäßen Entwickelung, von denen wir hier sprechen. Nur bei der wahrhaften Produktivität ist überhaupt der Anlaß gegeben, das Verhältnis der einzelnen Werke zur eigensten Natur

des Schaffenden und das Verhältnis dieser Natur zur allgemeinen Kunst zu erörtern. Niemand wird es entgehen, daß Heyse im einzelnen viel künstlerische Bewußtheit besitzt. Aber es ist jene Bewußtheit, die in den Pausen des poetischen Schaffens als eine Art Gewissen den Künstler im stillen mächtig fördert, in der Stunde des Schaffens jedoch dem Müssen der Natur weicht und nie hindert, daß Gestalt und Bild, Gedanke und Stimmung die ganze Seele füllen, wenigstens füllen können. Dieser freie und ganze Zug der Natur macht es schwierig, die Werke Heyses nach Perioden zu gruppieren. Im allgemeinen läßt sich wohl sagen und nachweisen, daß in seiner ersten Periode eine sonnige, glückstrahlende Heiterkeit überwiegt, daß ihn das Vollgefühl der Jugend wie auf glänzenden Wogen trägt und rasch über jene einzelnen Klippen und Riffe hinwegführt, die jedem Sehenden und Fühlenden auch bei fröhlicher Fahrt aus dem Leben entgegenspringen, daß er hochgemut an den Sieg der wärmern, reinern und höhern Natur über die Gemeinheit des Alltags und die Tücke des Lebens glaubt. In der zweiten Periode mischen sich seinem Schaffen neue Elemente des Schmerzes und der Resignation bei, die Morgensonne des ersten Frohgefühls hat sich in ein Tagesgestirn gewandelt, das durch wilde Wetter verdunkelt wird und dann wieder siegreich durch schwere Wolken und Dünste hindurchbricht, die Täuschung schmerzlosen Behagens ist zerstoben; aber der Dichter steht tapfer aufrecht, er wirkt in sich aus „die echte Milde, die rein von Kälte bleibt wie von Begier", er besitzt nach allem mehr als je. Aber wie zutreffend diese Charakteristik auch im allgemeinen sei, so wird ein halbwegs gewissenhafter Kritiker doch Bedenken tragen, die Ganzheit unsers Dichters und seiner Werke in zwei Hälften scharf zu trennen. Es bleibt ein Gefühl, als ob man etwa ein Bild in zwei Hälften zerschneiden sollte. Denn wie sich bei Heyse mitten in den ersten frohen Anfängen, in allem Mut und Übermut der Jugend zuzeiten eine plötzliche Offenbarung auf der dunkeln Seite des Lebens und der Menschennatur aufthut, wie tiefe und ergreifende Klänge seiner zweiten Symphonie gleichsam in der ersten vorauftönen, so überkommen ihn unverhofft in der zweiten Periode oft die ganze Lebens- und Schaffenslust, die volle Glückseligkeit und der ungebrochene Schönheitsglaube der ersten. Und so kehrt man schließlich zur Gruppierung nach den verschiedenen Kunstformen zurück, in denen der Dichter sich dargelegt, und hinter deren kunstgemäßer

Objektivität doch immer Herz und Blut einer höchst subjektiven Natur zu erkennen ist.

Daß Heyse „kein Lyriker" sei, ist nach der Sammlung seiner „Gedichte" viel behauptet worden. Man mag dazu je nachdem Ja und Amen oder ein entschiedenes Nein sagen. Wenn der Begriff des lyrischen Dichters und der lyrischen Dichtung darauf eingeschränkt ist, daß der glückliche Sänger, indem er seinen eigensten Freuden und Schmerzen Ausdruck leiht, den Ton trifft, den Tausende und aber Tausende dann für den ihren halten, so ist Heyse kein Lyriker. Kaum ein und das andre Lied in diesem Sinn ist in der Sammlung seiner Gedichte zu finden, ja in den „Jugendliedern" und „Reiseblättern" ist sogar ein gekünstelter spröder Ton, als ob es dem jungen Poeten vor allem darum zu thun gewesen sei, nicht mit dem Troß der Herzens- und Schmerzensreimer verwechselt zu werden. Aber wenn die Lyrik die ganze Fähigkeit eines Dichters begreift, das höchste Glück und tiefste Weh seines Lebens auszusprechen und in andern Seelen nachklingen zu lassen, so sind die lyrischen Dichtungen Heyses allerdings weder wertlos an sich noch untergeordnet in der Reihe seiner Schöpfungen überhaupt. Die Sonette und Terzinen namentlich gewähren zum Teil den Schlüssel nicht etwa zum Verständnis der Dramen, Romane und Novellen unsers Dichters (auch die mindest gelungenen derselben sprechen mit der Kraft lebendiger Darstellung zu unsrer Phantasie und Mitempfindung und bedürfen keiner Erläuterung), sondern zum Verständnis des Zusammenhangs der subjektiven Erlebnisse und objektiven Gebilde, zu deren Fülle und Mannigfaltigkeit wir uns nunmehr wenden müssen.

Die Reihe der dramatischen Dichtungen Heyses begann mit dem Trauerspiel „Die Pfälzer in Irland" (1854) und der Tragödie „Meleager" (1854). Es ist charakteristisch für einen gewissen Zwiespalt, welcher durch Heyses dramatische Bestrebungen hindurchgeht, daß in dem gleichen Jahr ein Trauerspiel idealen Gepräges in strenger Form, nicht ohne weiteres der Antike nachgebildet, aber von einem Geist plastischer Anschaulichkeit und reinster Einfachheit durchhaucht, und daneben ein Drama entstand, in welchem der Gestaltenreichtum, die bunte Mannigfaltigkeit und alle genrehaften Wirkungen des modernen Dramas zu ihrem Recht kommen. Sieht man näher zu, so läßt sich in beiden grundverschiedenen Anläufen wie in allen spätern, reifern dramatischen Arbeiten das Moment der poetischen Handlung auf-

finden, welches die vielfach gegensätzlichen Aufgaben, die in diesen Dramen ergriffen sind, mit der Natur und Grundanschauung unsers Dichters verbindet. Der Zug seines Talents zur Vertiefung in gewisse mächtige Konflikte und Lebensrätsel, zu Handlungen, die in einem einfachen, groß gegliederten Verlauf das Wesen bedeutender Menschennaturen darlegen, die daraus entspringende innere Nötigung, sich wegen verwandter Aufgaben der Kompositionsweise unsrer großen Dramatiker seinerseits anzuschließen, verwehrten es Heyse, etwa als ein moderner Lope de Vega „die Regeln mit sechs Schlüsseln zu verschließen, Terenz und Plautus aus dem Studierzimmer zu werfen und so wie diejenigen zu schreiben, denen es um den Beifall des Volks zu thun war". Aber daß bei Schauspielen und Trauerspielen wie: „Die Pfälzer in Irland", „Elisabeth Charlotte", „Kolberg", „Hans Lange", „Die Göttin der Vernunft" der entschiedene Wunsch, das Theater zu gewinnen und sich der Anschuldigung zu entziehen, ein Buchdramatiker zu sein, soviel, ja teilweise mehr mitgewirkt hat als die poetische Freude an dem Kern dieser Stoffe, wird sich schwerlich in Abrede stellen lassen.

Aber ob das nun geschehen sei oder nicht, und wie immer es geschehen sei, auch die Kritik, der es um unabhängige Würdigung von Heyses gelungenen Dramen zu thun ist, hat zuzugeben, daß die Eigenart dieses Dichters ein rasches Zugreifen nach den verschiedensten dramatischen Stoffen schon um deswillen nicht gestattet, weil der Dichter an der bloßen Aktion an sich offenbar nur eine mäßige Freude hat. Es gibt Talente, denen es genügt, daß es bunt und bewegt auf der Szene zugehe, und daß sich die Leidenschaft, gleichviel welche Leidenschaft, oder auch nur der Schein der Leidenschaft in Spiel und Gegenspiel unablässig steigere. Bei Heyse bleibt immer erforderlich, daß er an dieser Bewegung und Steigerung einen tiefern Anteil nehme, und mit dem Schein der Leidenschaft weiß er nun gar nichts anzufangen. Brandes in der mehrerwähnten Studie hat nicht so ganz unrecht, wenn er sagt, Heyse verstehe das Pathetische erst mit voller Originalität zu behandeln, wenn das Pathetische halb pathologisch sei. Wenn er aber dann hinzufügt: „Das eigentlich dramatische Pathos aus voller Brust wird bei ihm leicht unkünstlerisch-national, patriotisch und ein bißchen alltäglich. Hierzu kommt, daß die Darstellung der eigentlich männlichen Aktion nicht seine Sache ist. In wie hohem Grad er auch in seiner

Poesie über die passiven Eigenschaften des Männlichen, wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit, gebietet, so fehlt doch ihm, wie Goethe, ganz das aktive Moment", so ist dagegen wenigstens bis zu einem gewissen Punkt zu protestieren. Uns dünkt, in den Dramen: „Kolberg" (1865) und „Hans Lange" (1864) fehlt es nicht an Aktion, wenn auch höchst charakteristisch für Heyse die Hauptträger derselben alte gereifte Männer, in „Kolberg" der alte Nettelbeck, in „Hans Lange" der wackere pommersche Bauer, der Titelheld, sind. Und die Abwesenheit des Pathos im engern Sinn ist hier so vortrefflich aus der ganzen Anlage der Charaktere heraus motiviert, daß sich klar zeigt, der Dichter habe, mindestens wo ihm aus dem Stoff eine günstige, seiner eigensten Natur entsprechende Handhabe entgegenspringt, die Fähigkeit, eine männliche Aktion mit Energie und Schwung vor- und durchzuführen.

Als Haupteinwand gegen Heyses Dramen ist zumeist das in ihnen vorhandene Übergewicht novellistischer Elemente betont worden. Wir rühren damit an einen der empfindlichsten Punkte unsrer modernen Ästhetik. Ganz gewiß darf der deutschen Litteratur die kostbare Errungenschaft der klassischen Tage, das Gefühl für den Stilunterschied der einzelnen poetischen Gattungen nicht verloren gehen. Allein man hat sich wohl zu hüten, diesen Stilunterschied in so abstrakter Weise aufzufassen, daß beispielsweise dem dramatischen Dichter damit die Verpflichtung auferlegt würde, allen Detailreiz aus dem Drama zu bannen, weil er möglicherweise für novellistisch gehalten werden könnte. Bei den fortwährenden Anschuldigungen gegen moderne Dramen, ein mehr novellistisches als dramatisches Interesse zu bieten, hat man denn doch zu unterscheiden zwischen der Dramatisierung eines rein novellistischen Vorgangs, der an sich höchst spannend und interessant sein kann, aber nicht aus den Charakteren selbst erwächst, und zwischen lebendig detaillierten Situationen, welche die volle dramatische Handlung nicht hemmen, sondern fördern, aber den Anhauch epischer Fülle und Ruhe haben. Die letztern ohne weiteres als solche zu bezeichnen, welche aus der Kontinuität der Handlung herausfallen und das dramatische Interesse abschwächen, hat seine großen Bedenken und ist gleichwohl (und nicht nur in unserm Fall) ziemlich üblich. Unter den sämtlichen Dramen Heyses sind es drei, welche der eine wie der andre Vorwurf hauptsächlich getroffen hat: „Elisabeth Charlotte",

Schauspiel (1859), „Maria Moroni", Trauerspiel (1863), und „Die Göttin der Vernunft", Trauerspiel (1869), drei Dramen übrigens, welche, nacheinander genannt, die außerordentliche Verschiedenheit der Anlage und Ausführung, die für den Dichter möglich ist, entscheidend vergegenwärtigen. „Elisabeth Charlotte" gehört zu denjenigen Werken Heyses, die auf der Bühne den stärksten Erfolg gehabt haben; es ist mindestens über eine Reihe von Theatern gegangen und hat überall interessiert, wo eine leidliche Darstellerin der Lieselotte, der pfälzischen Herzogin von Orléans, vorhanden war. Das Stück spielt unmittelbar vor dem Frieden von Ryswyk und stellt den tiefen Gegensatz zwischen der deutschen Heldin und dem französischen Hof Ludwigs XIV. in lebendigen Szenen dar, entbehrt jedoch der schärfern Spannung und jener Steigerung, welche nicht bloß die Handlung vorwärts bringt, sondern auch die Charaktere weiterentwickelt und neue Seiten an ihnen enthüllt. In der ganzen Anlage der „Elisabeth Charlotte" ist ein retardierendes Element, der beständige Rückblick auf die Heidelberger Jugend der Titelheldin unvermeidlich, und der kleine Konflikt, der sich an diese Jugenderinnerungen und das neue Erscheinen des Grafen von Wied am französischen Hof knüpft, wie die ganze schließliche Lösung haben ein novellistisches Gepräge. In weit stärkerm Maß noch gilt dies von dem poetisch viel bedeutendern Trauerspiel „Maria Moroni". Dies ist vollständig eine dramatisierte Novelle, der Anlage wie der Durchführung nach. Der ewig neue Konflikt zwischen der männlichen und der weiblichen Liebesauffassung in einer Handlung, die im Italien des 16. Jahrhunderts spielt, ist hier mit großer psychologischer Feinheit vertieft und tragisch gewandt; die ganze Lage der stolzen Römerin Maria an der Seite des erwerbsüchtigen und sein schönes Weib doch so heiß und innig liebenden Provinzialen von Arricia, ihr plötzliches Überwältigtsein durch die Prachterscheinung des Fürsten Orlando Savello, die halb ausgesprochenen und darum mißverstandenen Empfindungen, welche zwischen Fürst Orlando und Maria, zwischen Matteo und seinem Weib hin und her wogen, müssen aufs tiefste interessieren. Aber sie interessieren ebenso wie die Feinheiten des Dialogs mit seinen hundert Ausblicken in das Leben der kleinen italienischen Stadt, es ist Interesse an der Situation, an der Stimmung, nicht an der Aktion und dem thatsächlichen Willen der Gestalten. Tiefere Spannung tritt

erst ein, als am Schluß des vierten Aktes auf Piombinos Zureden die ursprüngliche, sinnlich begehrende Natur in Savello erwacht, bei Maria die Liebesempfindung in den Haß des tödlich beleidigten Weibes umschlägt, Matteo aber, aus dem Eigennutz und dem Philisterium des Kleinstädters herausgetrieben, nur noch von seinem Racheverlangen beherrscht erscheint. Jetzt verstärkt sich der Konflikt, jetzt wächst die Spannung, jetzt fühlt man den dramatischen Kern wohl heraus, der in dieser dramatisierten Novelle steckt. Am bedenklichsten erscheint das novellistische Element im Trauerspiel „Die Göttin der Vernunft". Dasselbe spielt in Straßburg am Ausgang des Jahrs 1793 und ist nicht nur in seinem Problem unklar und unerfreulich, sondern vor allen Dingen im dramatischen Interesse durch das Hereinragen eines Doppelromans aus frühern Zeiten gelähmt. Die griechische Tragödie scheute sich freilich nicht, die Vergangenheit hereinzuziehen, der ganze „König Ödipus" ist im Grunde die mit der kunstvollen Spannung und Steigerung vorgeführte Enthüllung eines Geheimnisses, eines Frevels von ehedem. Indes kannte alle Welt den Mythus, auf dem sich die Sophokleische Tragödie aufbaut; die ganze dramatische Spannung der Hörer und Zuschauer konnte sich nur auf die trotzige Willensstarrheit richten, mit welcher Ödipus die Enthüllung der eignen furchtbaren Schuld erzwingt. Im modernen Drama, in dem der Dichter die Fabel erfindet, bleibt jedes stärkere Hereinragen der Vergangenheit mißlich und nun vollends ein Hereinragen wie hier, wo Heloise Armand zwischen den Marquis von Beaupré, ihren Vater, und den Grafen Philipp d'Aubigny, ihren Geliebten, gestellt erscheint, wo ihr ganzes Verhältnis zu den Straßburger Guillotinepriestern nur aus ihrer Vergangenheit erklärt und erträglich gemacht werden kann und wir diese Vergangenheit nur erzählt und in einigen letzten Nachzuckungen vorgeführt bekommen! Hier mag man in der That von Verwechselungen der dramatischen und der Romanmöglichkeiten sprechen, aber keine Konsequenzen für das gesamte Schaffen des Dichters daraus ziehen.

Als Heyses beste dramatische Dichtungen, die nach unsrer Empfindung bleiben und dereinst volles Zeugnis von der Eigenart seines Talents ablegen werden, müssen wir zwei Schöpfungen betrachten, die man schließlich wieder als vollkommen gegensätzliche, die beiden Richtungen seiner Entwickelung charakterisierende, in beiden Richtungen aber das Höchste erreichende

Werke betrachten darf. Das Schauspiel „Hans Lange" repräsentiert die Frische und Stärke der Teilnahme unsers Dichters am realen Leben, in ihm ist alles, Voraussetzung, Aufbau, Charakteristik, Grundzug und Detaillierung, nicht nur von dramatischer Schlagkraft, sondern auch von der Lust des Dichters an der Fülle des Daseins durchdrungen, das „novellistische" Element auf die Andeutung eines Verhältnisses zwischen der Herzogin und dem Hofmarschall Massow eingeschränkt, die Zeichnung der Gestalten mit einem heitern Behagen durchgeführt und einzelne Höhepunkte des Dramas von jener stärksten Wirkung, die unvergeßlich ist. Dahin gehören vor allen der Schluß des zweiten Aktes, die große Szene zwischen Massow, Hans Lange und Herzog Bugslaff und dann zwischen den beiden letztern allein, der Schluß des dritten Aktes mit dem vermeintlichen drohenden Verrat des erbitterten Henning und der plötzlichen Wendung durch diesen, der Schluß des fünften Aktes mit der Versöhnung zwischen Mutter und Sohn. Alles atmet kräftiges Leben, selbst der bei Heyse seltene Humor kommt zu seinem Rechte. Diese vertrunkenen pommerschen Junker, die im rechten Moment doch das Rechte thun, dieser Bauer Hans Lange mit seiner sprichwörtlichen Volksweisheit und seiner Bauernpfiffigkeit, welcher sich selbst in der Stunde der Gefahr nicht rühren und die Tochter und das Erbe ablisten läßt, dieser jugendliche Herzogssohn, der das Zeug und den besten Vorsatz hat, ein ganzer Mann zu werden, und doch in gewissen Zügen den prinzlichen Schlingel nie verleugnet, sie sollten eben alle nur hundert Jahre alt sein, um höchst gelehrte Abhandlungen über den Humor in diesen Gestalten und über die symbolische Bedeutung der frisch realistischen Szenen wachzurufen.

Ein andres Gepräge zeigt, einen andern Grundton läßt die Tragödie „Hadrian" (1864) erklingen. Das Verhältnis des alternden skeptischen Imperators zu seinem Liebling Antinous hat neuerdings ein paar Romandichter angezogen; der Grundgedanke ihrer Erfindung, daß eine kranke Natur eine gesunde in den Untergang hinabzieht, hat auch Heyse vorgeschwebt, und die geheime Anziehungskraft gerade dieses Stoffs für neueste Dichter beruht offenbar in dem elegischen Gefühl, daß auch unsre Welt alt geworden, daß kein Morgenschimmer mehr unsre Kultur verklärt, daß die Skepsis in unsern Seelen lebt und selbst bei den Handlungen frischer Thatkraft insgeheim mitwirkt. Dieser

Hadrian, der das Weltgeheimnis im Kern fassen, der die bitterlichsten aller Zweifel gelöst haben will, der nicht glauben will, sondern erfahren und erkennen, „daß ein All sei hinerm Nichts“, der nach Gewißheit lechzt und zule zt in Schönhet und reiner Jugend des Rätsels Lösung zu finden glaubt, der sich damit neue schwere Kämpfe bereitet, bis ihn an der Leiche des Lieblings ein Gefühl der Gottgewißheit überkommt, er ist wahrlich keine antike Studie, sondern Fleisch von unserm Fleisch, Leben von unserm Leben. Die Hadrian-Tragödie stellt den Zusammenstoß der beiden Welten, in denen der moderne Dichter lebt, leben muß, in ergreifendster und edelster Weise dar: der Welt stiller Natürlichkeit, eines schuld- und darum schmerzlosen Lebensgenusses, einfachster, klarster Verhältnisse und der Welt der Größe, der Macht, des Glanzes und Ehrgeizes, der verworrenen Verhältnisse, mit welcher Trug und Schuld, die Dunkelheiten und Kämpfe, die der Mensch in der eignen Seele trägt, gesetzt sind. Meisterhaft ist das ägyptische Idyll am Mörissee zu Anfang der Tragödie, in welches der göttermüde Hadrian hineintritt, meisterhaft die Schürzung des Knotens durch die plötzliche geheime Anziehung, die der Kaiser und der jugendfrische Antinous aufeinander ausüben. Tieftragisch und bis ins Innerste erschütternd erscheint das Heranwachsen des Konflikts zwischen Hadrian und dem Jüngling, mit innerlicher, die tragische Wirkung erhöhender Ironie ist die trügerische Geschäftigkeit des Isispriesters Sonchis dargestellt, welchem alle Leiden und Zweifel des Gebieters nur zum Sporn werden, den Gebrochenen, Hilflosen endlich doch zu umgarnen. Man begreift sehr gut, daß diese Dichtung nicht populär werden kann; aber wenn es sich um letzte Wägung des innersten Vermögens des Dichters und seines Werts für die deutsche Litteratur handelt, so wird dieselbe immer schwer ins Gewicht fallen.

Eine dem „Hadrian“ in Bezug auf reiches Innenleben, auf einfachste Plastik des Aufbaus wie des Ausdrucks verwandte neuere Tragödie des Dichters ist „Alcibiades“ (1881). Im engen Rahmen der Vorgänge eines letzten Tags wiederholt sich symbolisch noch einmal in dieser Tragödie das ganze Lebensgeschick des Helden. Ein Schatten der Todesmüdigkeit liegt von vornherein über ihm, und wie er im Zwiespalt einer neuen glänzenden Lebensverheißung und der Treue gegen eine schlichte Liebe aus Tagen der Not nach kurzer Versuchung zu dieser Liebe

zurückkehrt, wählt er den Tod an der Seite der treuen Timandra. Eine reichgesättigte innere Empfindung, freilich auch eine männlich-herbe Resignation durchhauchen die Dichtung, neben welcher Schauspiele wie: „Die Weiber von Schorndorf“, „Das Recht des Stärkern“ wenig bedeuten wollen. Problematisch, aber bedeutend und im poetischen Hauptmotiv mit wirklich dramatischer Gewalt stellt sich auch die Tragödie „Don Juans Ende“ (1883) dar, die letzte Produktion, aus der sich erweist, um wie viel ernster, herber, aber auch um wie viel tiefer die Lebensanschauung des Dichters im Lauf der Jahre geworden ist.

Der Erzähler Paul Heyse ist ohne Zweifel einer der populärsten Schriftsteller der Gegenwart, populär in jenem vornehmsten Sinn, daß seine erzählenden Dichtungen in den exklusivsten Kreisen gelesen werden und ihre Wirkung anderseits so weit hinabreicht, soweit nach den Bildungsvoraussetzungen ein Verständnis für das psychologische Moment der Dichtung und für die künstlerisch verklärte Realität in besondern Lebenserscheinungen und Vorgängen vorhanden sein kann. Schwerlich darf der Dichter bei dem ganzen großen Publikum seiner „Novellen“ darauf rechnen, überall seine Intentionen erfaßt, seine Empfindungen geteilt zu sehen. Dennoch enthält beinahe jede seiner Novellen einen Vorgang, einen Charakter, einen geheimsten, schwer definierbaren Reiz, welcher das große Publikum fesselt und interessiert. Ganz gewiß hat daran die Erfindung einen so starken, ja stärkern Anteil als die Kunst und Feinheit des Vortrags, der Hauch und Duft der Stimmung in und über diesen Gebilden. Andernfalls wäre schwer erklärbar, daß ein guter Teil der aufrichtigen Bewunderer unsers Novellisten neben seinen besten Novellen mit den rohesten, äußerlichsten Darbietungen so vieler andern vorlieb nehmen kann. Indes legt der Dichter auch auf diese naiven Leser Wert, denn ganz ausdrücklich hat er betont, daß der Novelle eine starke Silhouette nicht fehlen dürfe, ganz ausdrücklich begehrt, daß deren Grundmotiv etwas Eigenartiges, Spezifisches schon in der ersten Anlage verrate. Es kann ihn also nie verletzen, wenn eine Gruppe seiner Leser auf die Geschichte als solche und unbekümmert um ihren poetischen Gehalt den höchsten Wert legt, und er würde darin vielleicht nur eine Bestätigung seines Prinzips finden, daß auch der innerlichste und reichhaltigste Stoff zunächst darauf geprüft werden müsse, ob er „ein Spezifisches habe. das diese Geschichte von tausend an-

dern unterscheidet". Die große Mehrzahl derer, welche die Novellen des Dichters genießen und bewundern, wenn sie auch nicht gerade mit Georg Brandes die Novelle „Der letzte Centaur" und die poetische Erzählung in Terzinen „Der Salamander" für die besten Produktionen Heyses auf epischem Gebiet erachten, wird doch auf die Originalität, die Grazie seiner Darstellung, auf die seltene Rundung und die glücklichen Proportionen seiner vorzüglichsten Erzählungen so gut ein Gewicht legen wie auf die Fülle echten Lebens, rührenden und ergreifenden Menschenschicksals, das in der langen Reihe dieser in zwölf Bänden gesammelten Novellen enthalten ist. Ja, wir dürfen sogleich einen Schritt weiter gehen und geradezu aussprechen, daß dem Dichter aus der Betonung des spezifisch novellistischen Moments, eines Faktums, das so, in diesem Zusammenhang, mit dieser Wirkung, nur ein einziges Mal existiert, eine leicht erkennbare Gefahr erwachsen ist. Heyse ist auf diesem Weg zu einer kleinen Anzahl von Novellen gelangt, die als bedenklich abenteuerlich, psychologisch raffiniert und gelegentlich gespenstig-spukhaft gelten müssen.

Kein Talent ist sicher, daß es nicht gelegentlich von einer unerquicklichen Stimmung beherrscht, von einem unergiebigen Lebensvorgang oder einem ungesunden Problem angezogen werde. Aber das Talent ist anderseits sicher, daß es immer wieder zu innerlich gesunden, voll ergreifenden Handlungen und Menschengestalten und damit zu wohlthuenden Wirkungen zurückkehren wird, wenn seine Antriebe innerlich rein geblieben und seine zeugenden und bildenden Kräfte nicht erschöpft sind.

Machen wir vom allgemeinen Satz die besondere Anwendung auf Heyses novellistische Produktion, so ergibt sich die Wahrheit des Gesagten. Wer könnte leugnen, daß keineswegs alle Erzählungen des Dichters die gleiche Bedeutung besitzen, keineswegs alle von jenem entzückenden Gleichmaß zwischen Gehalt und Ausführung sind, welches einige derselben als kleine Meisterwerke erscheinen läßt; aber wer wollte anderseits in Abrede stellen, daß doch die Mehrzahl dieser Novellen in dem Stück Welt, das sie spiegeln, in der Eigenart menschlicher Natur, die sie offenbaren, ein volles Lebens- und Wirkungsrecht hat.

Die Mehrzahl der Heyseschen Novellen sind, wie es in der Ordnung ist; Liebesnovellen. Vereinzelte Rückfälle hochwohlweiser Pädagogen und armselig nüchterner Naturen abgerechnet,

bestreitet ja der Poesie niemand das Recht mehr, die Menschengeschicke in ihrem entscheidenden Moment darzustellen. Für die Novelle zumal, für welche nur der Einzelne und sein Erlebnis, Gesellschaften, Völker und Staaten aber höchstens im Hintergrund existieren, wird sich unwillkürlich das Verhältnis des Mannes zum Weib und umgekehrt, der Moment und tiefste Grund ihrer Anziehung und Abstoßung, die Konzentration des Lebens in ein höchstes Erlebnis als der ausgiebigste poetische Vorwurf erweisen. Es ist weltkundig, in welcher Mannigfaltigkeit Heyse das uralte und ewige Thema behandelt, mit wie wechselnden Begebenheiten er das eine und ewige Geschick der Sterblichen verknüpft, und wie tief er in die Verschiedenheit der menschlichen Seelen hinabsteigt, welche jeder Verallgemeinerung spottet, und deren innerstes Gesetz ebendarum nur vom Dichter erkannt werden kann. Indes so reich und schier unerschöpflich Heyse in Liebesnovellen ist, andre Themata und Konflikte sind bei ihm nicht ausgeschlossen; selbst an einer Handlung, welche aus einem den ganzen Menschen verzehrenden und ihn gleichsam zu Stahl härtenden Rachegefühl hervorwächst, fehlt es in seinen Novellen nicht („Andrea Delfin"). Die Einzelcharakteristik derselben, welche uns viel zu weit führen würde, müßte zunächst den Phantasiereichtum, die lebendige, warme Mitempfindung für die grundverschiedensten Charaktere und Lebensschicksale, die feine Spürkraft für den Kern in jeder Menschennatur und darum auch in jedem Schicksal, die vollendete Ineinanderwebung der Stimmungen rühmen, die der menschlichen Seele entsteigen, und derer, die von der Außenwelt in die Seele hineingehaucht werden. Sie müßte als den Vorzug des Dichters seinen Glauben an den Adel der echten Natur wie der innerlich freien Bildung hervorheben. Fast alle seine Charaktere tragen eine unveräußerliche Selbstachtung in ihrem Busen, die nicht vor Irrungen und Kämpfen, aber vor dem Gemeinen bewahrt. Sie würde endlich die Virtuosität des Vortragstons hervorheben müssen, welche sich dem jeweiligen Stoff anschmiegt und alle Töne anzuschlagen versteht, ohne (was in den Dramen gelegentlich geschieht) den eigentlichen Grundton des Dichters zu verleugnen. Und sie würde jeden dieser Vorzüge mit zahlreichen Beispielen belegen können. Die eigenartigen Mängel, auch der novellistischen Dichtungen Heyses, würden daneben weit minder ins Gewicht fallen: eine übergroße Vor-

liebe des Dichters für körperliche Schönheit, eine stark hervortretende Neigung, die innerlich vornehmen Naturen vielfach in die Bedingungen einer sorg- und arbeitslosen Existenz hineinzustellen, so daß man mit einem gewissen Schein des Rechts von „Komfortnovellen" hat sprechen können und gewisse Leser Heyses sich in den hart arbeitenden, hart entbehrenden und dabei doch adligen Menschenfiguren in den „Kindern der Welt" gar nicht zurechtzufinden vermochten, weiterhin die Lust Heyses an allerhand seltsamen, gewagten, verfänglichen Abenteuern und gelegentlich an peinlichen Problemen („Lottka", „Judith Stern", „Der Kinder Sünde der Väter Fluch"), zuletzt eine gewisse hier und da hervortretende Neigung des Dichters, das warm-sinnliche Leben seiner Gestalten so zu verhüllen, daß sie in den Verdacht der Lüsternheit kommen können — alles das aber, doch nur vereinzelt und vorübergehend, gegenüber einem sichern Blick und hinreißender Fassungskraft für das Leben, seine Leiden und Wonnen, seinen ganzen Wert, wenn voll und recht gelebt wird.

Es ist eine mißliche Aufgabe, aus der großen Zahl der Heyseschen Novellen diejenigen nennen zu sollen, welche die gedachten Vorzüge am stärksten entfalten, von den Mängeln am wenigsten zeigen. Wie leicht spielt hier dem Beurteiler, auch dem, der manche Stimmen gehört und sein eignes Empfinden mit dem Empfinden andrer verglichen hat, die subjektive Neigung einen Streich. Und an welche dem Dichter beim unbefangenen Leser ganz erfreuliche Zufälligkeiten heftet sich die stärkere Wirkung, die eine Novelle ausübt! Hier eine Gestalt, ein Gesicht, das an selbstgeschaute mahnt, da der wundersame Duft, das Licht eines Tags im Gebirge oder auf den sonnigen Straßen italienischer Städte, hier eine Stimmung, die der Dichter dem Leser aus der eignen Seele entwendet zu haben scheint, und die er nur reiner, klarer zurückgibt! Versuchen wir alle solche Momente zurückzudrängen und überlaufen die Reihe der Heyseschen Novellen nur mit dem Blick auf vollendete Gestaltung, die reinste Durchbildung der Form einer von Haus aus poetischen und ergiebigen Erfindung, so treten zunächst die Novellen: „L'Arrabiata", „Am Tiberufer", „Marion", „Die Einsamen", „Das Mädchen von Treppi", „Die Stickerin von Treviso", „Annina", „Im Grafenschloß", „Der Weinhüter von Meran", „Das Bild der Mutter", „Die Reise nach dem Glück", „Geofroy und Garcinde", „Die Witwe von Pisa", „Das Ding an

sich", das geniale Capriccio „Der letzte Centaur", „Frau von F.", „Grenzen der Menschheit", „Gute Kameraden", „Siechentrost", „Geteiltes Herz" aus der Zahl der andern hervor. Doch zugleich überkommt uns die Erinnerung an manche andre, die in sich eine tiefere Leidenschaft, ein volles Stück Leben und Abenteuer oder eine jener fesselnden Frauengestalten birgt, welche unter allen modernen Dichtern Heyse am besten zu zeichnen versteht, und somit Anspruch erhebt, in die Gruppe der besten gestellt zu werden.

Von der Novelle aus hat sich Heyse zum Roman erhoben. Der Entschluß, sich in breiter Weltdarstellung zu versuchen, kann einem Dichter von seiner Anlage und seinem besondern künstlerischen Naturell nicht ganz leicht geworden sein. Denn jedem Leser der Heyseschen Novellen muß es klar werden, wie voll sich die eigentümliche Kraft des Poeten und sein Sinn für künstlerische Anlage und festen künstlerischen Abschluß in den besten Novellen ausleben, wie eins mit sich selbst und sicher er in dieser Form auftritt. Gleichwohl gibt es für den Künstler keine Wahl, wenn ein größerer Stoff, der breite Anlage und Ausführung fordert, sich seiner Phantasie bemächtigt, wenn die poetische Idee im engen Rahmen nicht zu Recht gelangen kann. So trat Heyse mit seinem ersten Roman: „Kinder der Welt" (Berlin 1872), hervor. Es war in gewissem Sinn eine verhängnisvolle Zeit, in welcher der Roman zuerst veröffentlicht ward. Mitten im Karneval jenes üppigen, frevelvollen Übermuts, der die unliebsame Folge des großen Jahrs 1870 gewesen, mitten in der Gründer- und Schwindelperiode, welche alle andern Götter als die Götter Staat und Mammon aus ihren Tempeln treiben wollte und im Grund auch den Gott Staat nur für eine Art Untergott des großen Mammon betrachtete, erschien Heyses Roman, der in seinem Grundcharakter in einem eigentümlichen Gegensatz zu den frühern Schöpfungen des Dichters stand. Er war herber, ernster als irgend eine auch der tragisch verlaufenden Novellen; er spielte sich in Berliner Lebenskreisen und auf einem Hintergrund ab, welcher die Wirkungen der sonnigen Landschaften, in die Heyse seine Novellen meist hineingestellt hatte, nicht haben konnte; er ergriff ein Problem, welches „zeitgemäß" schien und doch in dem Sinn, in dem es Heyse zu lösen suchte, nicht leicht unzeitgemäßer hätte sein können. Während die herrschende Stimmung der Durchschnittsmasse aus der Weltanschauung, zu der sich auch Heyse mit seinem Roman bekannte,

aus der Abwendung vom kirchlichen Leben sich das Recht schöpfte, jeden reinen Sinn, Scham und Scheu beiseite zu werfen, erhob der Dichter die höchsten ethischen Forderungen und setzte von seinen „Kindern der Welt" voraus, daß sie das Goethesche „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut" um so voller ausüben, je gewisser ihnen nichts als das geblieben sei. Die „Kinder der Welt" stellen gleichsam einen poetischen Protest dagegen dar, den sittlichen Wert des Menschen nach seinem Verhältnis zu den Fragen des Jenseits zu messen, und führen eine ganze Reihe von Gestalten vor, welche es mit dem Gedanken, daß sie sich hier ausleben, hier ihr Dasein rechtfertigen müssen, bitter ernst nehmen und dabei doch das Leben als ein wertvolles Gut empfinden. Das Recht des Dichters, diese Dinge in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen, liegt einfach in seinem Rechte, das ganze Leben darzustellen, begründet. Was Menschen erfüllt und bewegt, beseligt und niederschmettert, auf ihre Charaktere und Schicksale tief einwirkt, kann an sich der poetischen Verwendung nicht entzogen werden und droht immer nur durch die Art der Behandlung außerpoetisch zu bleiben. Heyse ist dieser Gefahr ausgewichen, aber auf Kosten seiner Idee. Die Erlebnisse des Hauptschelden, seine Liebesbeziehungen zu der unseligen Toinette und zu Lea König könnten beinahe (nicht ganz) von einem jungen Privatdozenten der ungläubigen Philosophie auf einen jungen Dozenten der orthodoxen Theologie übertragen werden. Im allgemeinen läßt sich zunächst erinnern, daß in dem in Rede stehenden Roman Licht und Schatten verzweifelt ungleich verteilt erscheinen. Sowenig als alle Repräsentanten der von Paul Heyse befehdeten Anschauung und Gesinnung Lorinsers sind, sowenig zieht die vom Dichter vertretene Anschauung überall und immer Edwins und Balders, ja auch nur Marquards groß. Und wollten wir gelten lassen, daß der Poet, da er hier einmal Tendenzschriftsteller geworden, nur ein Repressionsrecht gegen die gläubigen Schriftsteller geübt habe, die von den Kindern der Welt bedenkliche Karikaturen zu entwerfen pflegen, so bleibt auch in seinem Sinn ein wunderbarer Widerspruch in der Seele und dem Verhalten seiner Hauptgestalten. Sie alle sind „Kinder der Welt, die nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen"; sie alle bescheiden sich dabei, zu erfahren, „wieviel wir überhaupt zu wissen fähig sind, und wo die ewig dunkeln Abgründe liegen". In dieser

Bescheidung, dünkt uns, sind sie nicht berechtigt, einen so hohen und aggressiven Ton anzuschlagen; sie wissen von den höchsten und letzten Dingen nicht mehr als die andern, die sich bescheiden, zu glauben. Doch läßt sich hier kein Schritt zu einem Urteil thun, ohne sofort vom ästhetischen Gebiet hinweg auf andres Terrain zu geraten. Rein als Kunstwerk betrachtet, leidet der Roman „Kinder der Welt“ an stärkern Gebrechen als irgend welche andern Werke Heyses. Die Komposition entbehrt der einheitlichen Geschlossenheit, die den Dichter sonst auszeichnet; die Handlung wird nur möglich durch stärkere äußere Unwahrscheinlichkeiten, als seine Erfindungen je aufgewiesen. Daß die Schöpfung eine Fülle poetischen, zum Teil wundersam feinen Details enthält, daß sie im allgemeinen den Kreis der Charakteristik, in dem sich Heyse bis dahin bewegt, energisch erweitert, wird niemand in Abrede stellen. Allein auch in der Stimmung ist der Dichter trotz gewisser vorzüglicher Momente im ganzen nicht so glücklich wie anderwärts. Es ist, als ob die Abstraktionen, welche er in den Gang seiner Geschichte hereinziehen muß, lähmend gewirkt hätten. Das schlichte, armutselige Leben Edwins und Balders in dem Roman soll ein köstliches Idyll mitten im heißen, staubigen und weltstadtlärmigen Berlin sein, und doch will uns dabei nicht heimisch, nicht traulich zu Mute werden. Das Schicksal der durch ihr Blut, ihr unüberwindliches Naturell in schwere Konflikte geführten Toinette müßte uns mit tiefer und frommer Rührung ergreifen, und doch fröstelt uns meist dabei. Der schwere Eindruck, den verfehlte, resignierte, irre gehende Existenzen, wie sie dieser Roman so vielfach aufzuweisen hat, in der Seele des Teilnehmenden zurücklassen, wird durch die letzten Entschlüsse und Bethätigungen dieser Gestalten kaum gelöst; an Mohrs innerlichen Frieden in seiner Vaterrolle, an Marquards Glück neben der behaglich ihre natürlichen Grenzen erweiternden Adele und andre Dinge dieser Art glaube, wer kann. Der Humor, welcher Gestalten wie den wackern Berliner Schustermeister und Fortschrittsmann Gottfried Feyertag genießbar machen soll, erweckt schwerlich fröhliches Lachen. Und mit Einem Worte: der Stil, der meisterhafte Vortrag muß in den „Kindern der Welt“ einen viel größern Teil der Wirkung und des Respekts, den das Werk einflößt, übernehmen als in irgend einer andern Schöpfung Heyses.

Es ist, als ob der Dichter mit seinem zweiten Roman: „Im

Paradiese" (Berlin 1876), auf sein eigenstes Gebiet zurückgekehrt sei und eine Fessel gesprengt habe, die er sich selbst angelegt. Die Luft, welche durch diesen Münchener Künstlerroman hindurchweht, läßt den Poeten und mit ihm seine Leser freier atmen; in ihm sind thatsächlich, wie es im Widmungsgedicht heißt, „unscheinbare Wirklichkeiten mit Märchenduft umwebt", er ist voll aus Erlebnis und freudigem Anteil geschöpft. Der leichtere Ton, den trotz eines tiefernsten und keineswegs unanfechtbaren Grundmotivs die Erzählung anschlägt, der wirkliche Humor, der hier Situationen und Gestalten beseelt, der unendlich größere Reichtum und die wohlthuendere Charakteristik in den meisten Nebenfiguren tragen über gewisse bedenkliche Teile der Komposition rascher hinweg als in den „Kindern der Welt". Die lebendige Schilderung Münchens und seiner besondern Lebensatmosphäre, der Hintergrund des Romans, wächst hier zu einer fast übergroßen Bedeutung an. Und in der Gestaltung ist es nicht unwesentlich, daß gewisse Nebenfiguren, wie Rossel, Rosenbusch, vor allen der Cornelianer Philipp Emanuel Kohle, der Oberleutnant Schnetz, fast stärkere Sympathien einflößen als die Hauptgestalten von Felix und Irene, von Jansen und Julie. Jansens Doppelthätigkeit, der Bildhauer mit der Heiligenfabrik, für den daneben „das Nackte die Kunst ist", gehört nicht zu den glücklichsten Einfällen des Dichters. Allein die frische Stimmung, welche das ganze Werk durchhaucht, die Fülle quellenden Lebens im gesamten Detail, die gewollte und unbewußte Widerspiegelung von tausend Eindrücken und Erlebnissen, welche ihren alten Reiz und Zauber bewähren, lassen nicht leicht ein andres Gesamtgefühl aufkommen als die Freude an der Frische und der fortdauernden Leistungsfähigkeit unsers Dichters. Gerade dem Roman „Im Paradiese" gegenüber empfinden wir lebhaft, wie schlecht „diese Zeit" sich selbst kennt, wenn sie sich erzählen läßt, daß ihren Menschen die Sehnsucht nach individueller Bethätigung und persönlichem Glück abhanden gekommen oder nicht weiter von nöten sei. Der brave Rosenbusch, der sich so tapfer durch den französischen Winterfeldzug von 1870—71 schlägt und dabei sein kleines Glück und seine kleine Kunst fein im Herzen bewahrt, drückt das wahre Verhältnis glücklich genug aus.

Eine poetische Natur, welche in der Art ihrer Anlage, in ihrer Bildung, ihren künstlerischen Neigungen, in der Mannigfaltigkeit der Formen, deren sie sich bedient, eine gewisse Verwandt-

schaft mit Paul Heyse besitzt, aber weder durch die seltene Anmut noch durch die reife Sicherheit ihrer innersten Anschauung das Wagespiel mit bedenklichen Problemen wettzumachen vermag, in dem auch sie sich gefällt, ist Adolf Wilbrandt. Geboren am 24. August 1837 zu Rostock, studierte er Philologie und Geschichte an der Universität seiner Vaterstadt, in Berlin und München und begann in letzterer Stadt auch seine litterarische Thätigkeit. Kurze Zeit war er an der Redaktion der „Süddeutschen Zeitung" beteiligt, bald aber widmete er sich ausschließlich der poetischen Produktion. In den ersten siebziger Jahren siedelte er nach Wien über und verheiratete sich mit der ausgezeichneten Schauspielerin Auguste Baudius. Im Jahr 1881 ward er zum artistischen Direktor des Wiener Hofburgtheaters ernannt.

Wilbrandt hat sein Talent als Lyriker, Novellist und vor allem als Dramatiker bewährt; unter den Dichtern der Gegenwart ist er derjenige, der, unbekümmert um die wechselnde Theatergunst, welche seine Stücke bald hochtrug und ihnen bald Niederlagen bereitete, am unablässigsten dramatisch produziert hat. In seinem ersten größern poetischen Werk, dem Roman „Menschen und Geister" (Nördlingen 1865), stand der junge Dichter allzusehr unter dem Druck eines klassischen Vorbilds, des Goetheschen „Wilhelm Meister". Der Versuch, die moderne Welt genau in der Form zu spiegeln, welche für die deutsche Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts die vollgültige gewesen war, die dem Verfasser nur halb bewußte Abhängigkeit seiner Gestalten von den Gestalten der Goetheschen Schöpfung waren einer wirklich lebendigen Entwickelung der poetischen Idee, die dem Roman zu Grunde lag, entschieden hinderlich. Weit glücklicher entfaltete Wilbrandt sein erzählendes Talent in seinen „Novellen" (Berlin 1869), „Neuen Novellen" (ebendas. 1870) und dem „Neuen Novellenbuch" (ebendas. 1875), unter denen namentlich die Novellen: „Johann Ohlerich", „Heimat", „Die Geschwister von Portovenere" durch ihre eigentümlichen Probleme, die kräftige Charakteristik und die klar-anschauliche Darstellung zu den besten deutschen Novellen der neuesten Zeit gerechnet werden dürfen. Auch der Roman „Meister Amor" zeichnet sich durch lebendige Anmut und farbige Frische aus.

Auch Wilbrandts „Gedichte" (Wien 1874) bewähren eine reiche poetische Ader und eine selbständige Macht des Ausdrucks. Die Anschauung und Empfindung, der sie entstammen, ist zumeist

eine tiefernste, mehr dem Elegischen, ja Pessimistischen als dem Weltfreudigen und Heitern zugewandt. Der Dichter offenbart in den formschönen lyrischen Gedichten eine tiefinnerliche Natur, eine Hinneigung zu der gedankenschweren Traumsehnsucht Hölderlins; auch die wenigen erzählenden Gedichte verdienen Beachtung.

Seine volle Kraft entfaltete Wilbrandt, wie gesagt, im Drama. Mit dem Schauspiel „Der Graf von Hammerstein" (Berlin 1870) und dem Lustspiel „Die Maler" (Wien 1872) gewann er die Bühne; das erstere war durch eine energische Kraft der Charakteristik, das andre durch die graziöseste Beweglichkeit und jene geistige Lebendigkeit des Dialogs ausgezeichnet, welche dem deutschen Lustspiel im allgemeinen nur zu sehr fehlt. Einen größern Anlauf nahm Wilbrandt mit der Tragödie „Cajus Gracchus, der Volkstribun" (Wien 1873), die den Grillparzer-Preis erhielt und über eine Reihe von Bühnen ging. Ihrer Grundstimmung nach bildeten die Tragödien: „Arria und Messalina" (Wien 1874) und „Nero" (ebendas. 1876) mit „Cajus Gracchus" eine Gruppe; die Geschichte und die Zustände des sinkenden Rom gaben einen farben- und stimmungsreichen Hintergrund für die Charakteristik von Gestalten, welche im Kampf der Parteien oder in der Entartung der Zeiten verwildert sind. Nicht ohne ein Gefühl, daß in diesem vergangenen Leben ein Stück unsers eignen Lebens gespiegelt werde, daß der grimmige Hader mit dem Bestehenden und der fieberheiße Genußdurst in den Seelen auch der heutigen Menschen leben, sind diese Tragödien entworfen. Der Einfluß der Bühne auf die Komposition und Detaillierung der groß angelegten Dichtungen war nicht überall ein günstiger, der unmotivierte Effekt und jene theatralische Ausbeutung von Situationen, welche einen Bruch in Handlung und Charakteristik bringen, stehen einer wahrhaft poetischen Natur, wie Wilbrandt ohne Zweifel ist, nicht sonderlich zu Gesicht. Objektiver, aber auch kühler stellen sich die Tragödien: „Giordano Bruno" (Wien 1874) und „Kriemhild" (ebendas. 1877) dar. Die Lustspiele: „Die Hochzeitsreise nach Riva" und „Die Wege des Glücks", die Schauspiele: „Natalie" und „Die Tochter des Herrn Fabricius" sind Bühnenwerke, in denen die ursprüngliche und einfache Kraft des Dichters mit krankhaften Eingebungen der überreizten modernen Bühnenvirtuosität ringen.

Als Litterarhistoriker und poetischer Übersetzer wie als selb-

ständiger Poet gehört **Adolf Friedrich, Graf von Schack**, zu den vielseitigsten und unablässig Neues darbietenden deutschen Schriftstellern der Gegenwart. Geboren am 2. August 1815 zu Brusewitz bei Schwerin, studierte er in Bonn, Heidelberg und Berlin die Rechte, erweiterte seine Bildung durch größere Reisen nach Italien, Spanien, dem Orient, Reisen, die später noch weiter ausgedehnt und zum Teil vielfach wiederholt wurden. Kurze Zeit hindurch Legationsrat bei der mecklenburgischen Bundestagsgesandtschaft und einige Jahre mecklenburgischer Geschäftsträger in Berlin, nahm Schack schon 1852 den Abschied, um ganz seinen Studien und poetischen Neigungen leben zu können, ließ sich 1855 in München nieder (wo er in seinem Palais eine vorzügliche Sammlung moderner Gemälde und ausgezeichneter Kopien vereinigte) und ward 1878 vom deutschen Kaiser in den Grafenstand erhoben.

Als Dichter hat Schack in seinen „Gesammelten Werken" (Stuttgart 1881—82) die große Zahl lyrischer Dichtungen, poetischer Erzählungen, Dramen und Romane in Versen vereinigt, welche seit den fünfziger Jahren von ihm veröffentlicht waren, ohne den Anteil des größern Publikums zu erwecken. Einzelne Bewunderer des talentreichen Dichters, die in ihm die einzige idealistische Poetennatur unsrer Zeit erblicken, haben mit besonderer Bitterkeit das Mißverhältnis gerügt, in welchem hier der Reichtum der Schöpfungen zu dem Ruhm des Schöpfers steht.

Gleichwohl läßt sich nicht sagen, daß die Schicksale Schacks allzu ungewöhnliche seien. Die Gleichgültigkeit, welcher der phantasievolle und formenreiche Dichter meist begegnet ist, haben vor ihm verwandte Dichternaturen erfahren und, wenn überhaupt, nur sehr allmählich überwunden. Sie hängt mit einer aus der ganzen Entwickelungsgeschichte der deutschen Litteratur entspringenden Thatsache zusammen. Von alten Tagen her fehlt in Deutschland die Genußfreude an jener poetischen Darstellung, welche mit rein künstlerischen Ansprüchen und Zwecken auftritt; die unbefangenste Teilnahme herrscht im ganzen für den Lyriker. Aber an jede Widerspiegelung des Lebens in allen Formen der erzählenden und dramatischen Dichtung werden unablässig Forderungen gestellt, denen bestimmte poetische Talente nicht zu entsprechen vermögen. Die deutsche poetische Litteratur hat eben in trüben Zeiten an der Erziehung des deutschen Volks einen weit über ihre nächsten Aufgaben hinauswachsenden Anteil nehmen, hat

unter gedrückten Verhältnissen jenes echte und erscheinungsreiche Leben, welches die Dichtung eigentlich poetisch erfassen, darstellen und verklären soll, meist erst erschaffen und erwecken müssen. Trotz des Erstarkens andrer Lebensmächte und völlig veränderter Verhältnisse üben diese historischen Thatsachen auch auf das deutsche Publikum der Gegenwart ihren Einfluß aus. Nun soll und wird es unbestritten bleiben, daß der Poet, dessen Weltanschauung dem Leben der Nation über die Dichtung hinaus zu gute kommt, dessen Werke etwas von den alten großen Sonderleistungen vergangener Tage in sich einschließen, der vorausschauend die Zukunft des Lebens erkennen und schaffen hilft, am höchsten stehe. Allein daraus folgt doch nicht, daß keiner ein Dichter sei, der diesen Anspruch nicht erfüllt, und daß die poetische Phantasie, die empfänglich das Schöne in jeder Erscheinung in sich aufnimmt und wiedergibt, darum nichts zu bedeuten habe. Zugegeben, daß bei poetischen Naturen letzterer Art die Grenze zwischen der Produktion im höchsten Sinn und dem, was man poetische Reproduktion nennen dürfte, unendlich schwieriger zu ziehen ist als bei Dichtern der ersten Gattung, zugegeben auch, daß die Entwickelung der Litteratur im wesentlichen an die Naturen gebunden bleibt, welche unmittelbarer in die Seelen ihrer Zeit hineinwirken als diejenigen Dichter, zu denen wir F. A. von Schack rechnen müssen, so sind Schöpfungen wie er sie gibt darum nicht bedeutungslos.

Die Werke Schacks zeigen in bunter Folge die sämtlichen lyrischen und lyrisch-epischen wie die dramatischen Dichtungen eines geistvollen, von den umfassendsten Anschauungen getragenen und mit dem Mark der vielseitigsten und reifsten Bildung genährten Dichters. Die „Nächte des Orients“, das Epos „Die Plejaden“, die poetischen Erzählungen, welche in den „Episoden“ vereinigt sind, die Romane in Versen: „Durch alle Wetter“, „Ebenbürtig“ und „Lothar“, die Tragödien: „Die Pisaner“, „Timandra“, „Atlantis“, „Heliodor“, „Gaston“, „Kaiser Balduin“, die „Politischen Lustspiele“, die „Lotosblätter“, die „Weihgesänge“, bilden eine Reihe von Werken, von denen kein einziges inhaltleer oder mittelmäßig in den poetischen Ausdrucksmitteln genannt werden kann, von denen mehr als eins, die künstlerischen Voraussetzungen des Dichters zugegeben, sogar einzig in unsrer modernen Litteratur genannt werden muß! Sollen wir indes den Gesamteindruck aller dieser Dichtungen kurz charak-

terisieren, so drängt sich doch das Wort „eklektisch" in die widerstrebende Feder. Wir denken hierbei ganz unmittelbar an die großen und in ihrer Weise ohne Frage unsterblichen Eklektiker der Malerei. Wie es die Carracci, Domenichino und Guido Reni unwiderstehlich lockte, gewissen überwältigenden Vorzügen der vorausgegangenen großen Meister ihrer Kunst nachzuringen, eine Vereinigung der Wirkungen Raffaels, Correggios und Tizians in ihren Werken zu versuchen, wie sie diesem Traum nachgingen und darüber die Ausbildung ihres eigensten Lebens und Könnens wenn nicht ganz hintan-, so doch in die zweite Linie setzten, so hat unser Dichter von früh auf unter den stärksten Einwirkungen großer Meister gestanden. Der geistvolle Übersetzer des großen Epos des Firdusi hat sich tiefer, als es in bloßer Lektüre geschieht, mit dem poetischen Geiste des Morgenlands durchdrungen; der Geschichtschreiber des spanischen Dramas und poetische Vermittler einer Gruppe der bedeutendsten spanischen Schauspiele ist nicht gleichgültig gegen den Reiz geblieben, welcher in dem Phantasiereichtum und der erfindenden Kühnheit spanischer Lebensdarstellung liegt. Der hochgebildete Weltwanderer hat auf großen Reisen die Dichtung der Völker so gut wie ihr Leben auf sich wirken lassen. Seine reiche Belesenheit hat Graf Schack empfänglich für die Eindrücke der Dichter, in die er sich versenkte, gemacht; er kennt sie von Sophokles bis Byron alle, und seine eigne Entwickelung hat nicht nur Anregungen, Fingerzeige von ihnen empfangen, sondern gewisse Elemente aller in sich gesogen. Dabei läßt sich freilich nicht behaupten, daß der Dichter eigner Elemente entbehre und ein Nachbildner in dem platten Sinn sei, wie es jene Dichter sind, die man akademische nennt. Wir sind überzeugt, daß er niemals nachahmend im schlechten Sinn des Worts verfahren ist, daß jederzeit eine Regung der eignen Empfindung, des selbstgelebten, selbstgeschauten oder in die eigne Gedankenwelt einbezogenen Lebens die Wahl seiner Stoffe und seiner Erfindungen mitbestimmt hat. Allein der Subjektivismus Schacks ist offenbar nur in einzelnen Fällen so stark gewesen, daß er mit seiner Flamme alle nährenden und anregenden Elemente der großen Dichter, in und mit denen er aufgewachsen ist, verzehrt und mit jenem Lichte durchleuchtet hätte, welches den einen mit keinem zweiten zu verwechselnden Dichter umstrahlt.

Es würde unsers Erachtens eine der schwierigsten Aufgaben der Kritik sein, das Verhältnis der einzelnen Schackschen Werke

zur innerlichen Welt des Dichters und wieder das eigentümliche Verhältnis dieser innerlichen Welt, der poetischen Grundanschauung, zu den grundverschiedenen künstlerischen Eindrücken, die hier bewußt und unbewußt mitwirken, festzustellen. Daß ein subjektives Element vorhanden ist, erweisen außer einzelnen Gedichten vor allen die „Nächte des Orients", in deren rasch wechselnden Phantasiebildern die eigne Auffassung des Dichters von Welt und Menschen deutlicher und entschiedener zu Tage tritt als in zahlreichen andern seiner Dichtungen. Daß er an die Perfektibilität des Menschengeschlechts glaubt und trotz seiner ursprünglichen Sehnsucht nach den vergangenen goldnen Altern der Welt der Zukunft vertraut, gereicht ihn nur zum Ruhm. Und auch darin mag Schack recht haben, daß er fälschlich beschuldigt worden ist, in der ersten Hälfte des Gedichts einem trüben Pessimismus, in der zweiten jenem Optimismus zu huldigen, den die neuesten Elendsphilosophen ruchlos schelten. „Man kann", sagen wir mit Schack selbst, „den Jammer, welcher durch alles Leben und durch die ganze Geschichte bis auf den heutigen Tag geht, erkennen und lebhaft empfinden, ohne deshalb der ersten dieser beiden Lehren zuzustimmen; aber wenn man auf Grund der neuesten Naturwissenschaft annimmt, daß der Mensch, der sich im Verlauf von Jahrhunderttausenden aus den untersten Formen des animalischen Lebens emporgerungen, auch noch einer höhern Entwickelung entgegengehe, und daß dann wie das Böse, so auch das Leiden auf der Welt sich mindern werde, wenn man gegen das viele Gute und Schöne, das doch inmitten alles Weltelends schon zu Tage gekommen ist, das Auge nicht verschließt und in ihm die Keime zu einer noch reichern Ernte für die Zukunft erblickt, so bekennt man sich dadurch noch nicht zu der Leibnizschen These, die Voltaire so köstlich verspottet hat." Wir rechten auch nicht mit dem Dichter, daß ihm die Retorte des Chemikers und der Seziertisch des Physiologen der heilige Bronnen sind, aus dem ihm Erquickung quillt, sondern wir wünschten, daß das Erwachen des Dichters von seinem orientalischen Traum, das Gelübde, welches ihn aufs neue an die Heimat bindet, in der indes das Reich erstanden ist, noch viel mächtiger, siegfreudiger, zukunftgewisser klänge und das Bild der Gegenwart die düstern Reminiszenzen vergangener Jahrhunderte aufwöge.

Eine durchaus eigne Bahn schlagen trotz der Beziehung, die

zwischen ihnen und Byrons „Don Juan“ und „Beppo“ obwaltet, die gereimten Romane ein, in welchen der Dichter seine eignen Lebenseindrücke und Lebensanschauungen am unbefangensten und unmittelbarsten walten läßt. Den Vorzug verdient nach unsrer Empfindung hier „Durch alle Wetter“; allein auch „Ebenbürtig“, gleich dem erstern in prächtig wechselnden, reichen und bisweilen klangvoll-schönen Stanzen geschrieben, weist jene feinste Mischung von ehrlicher Begeisterung und lächelnder Ironie auf, in der wir ein Hauptverdienst Schackscher Dichtung erblicken. Wo wir ein Stück aus diesen Dichtungen herausgreifen, da haben wir den lebendigen, sich selbst und seinem innersten Zug folgenden Schack vor uns. Und die Art, wie er bald episch seine Helden vorführt, bald für sie, bald in eigner Sache mit leiser, graziöser Ironie das Wort nimmt, ist echt poetisch. Auch das Epos von der Salamisschlacht: „Die Plejaden“ darf man Schacks selbständigsten Dichtungen hinzurechnen. Denn die Begeisterung für die individuelle Freiheit der Hellenen gegenüber dem Herdendespotismus des Orients, für den Sieg der freien beweglichen Kraft gegenüber der schweren Masse, ist gerade den Deutschen in Fleisch und Blut übergegangen. In der Liebe des Kallias zur Arete hat Schack eine seiner reinsten und anmutendsten Erfindungen gegeben, und der gleichsam jauchzende Ton, mit dem die Seeschlacht, die zu den leuchtenden Menschheitserinnerungen zählt, gegen den Schluß des Gedichts geschildert ist, wird immer den stärksten Widerhall finden.

Der Gruppe von Poeten, welche hier geschildert worden, ist auch ein schleswig-holsteinischer Dichter angehörig, der in begrenztem Kreis und in kleiner Form eine seltene Lebensfülle wiederzugeben und mit wenigen Tönen, die er anschlägt, einen unendlichen Nachhall zu erwecken weiß. Theodor Storm, geboren am 14. Oktober 1817 zu Husum, studierte in Kiel die Rechte und ließ sich als Advokat in Husum nieder, ward aber als Deutschgesinnter 1853 durch die Maßnahmen der dänischen Regierung ins Exil getrieben. In preußischen Diensten lebte er als Justizbeamter in Potsdam und Heiligenstadt und kehrte alsbald nach der Befreiung Schleswig-Holsteins nach seiner Heimat zurück. Sein äußerer Lebensgang, über den außer den genannten Daten wenig bekannt geworden, muß notwendigerweise viel reichere und wechselvollere Eindrücke eingeschlossen haben, als aus diesen schlichten Angaben hervorgeht; aber anderseits

gehört Storm auch zu denjenigen Dichtern, welche mit dem Blick begabt sind, der in der scheinbaren Alltäglichkeit die unendliche Mannigfaltigkeit, im Allgemeinen das Besondere wahrnimmt und verklärt. Auf demselben Heimatsboden, auf dem seiner Zeit Johann Heinrich Voß vor allem die bürgerliche Tüchtigkeit, die Wohlmeinung und das genußreiche Wohlbehagen getreulich darstellte, lenkt Theodor Storm (trotz aller Neigung für das Idyll) den Blick tiefer und weicht der Darstellung jener Gemütskräfte, Leidenschaften und Schicksale nicht aus, die im Idyll keinen Raum finden. Das Geheimnis, die Kraft im kleinsten Punkt zu sammeln und eine tiefe Wirkung mit verhältnismäßig einfachen Mitteln zu sichern, ist diesem Poeten, wie wenigen, aufgegangen, obschon er nicht verleugnet, daß er einem Geschlecht angehört, in welchem dem Einzelnen selten große Thaten und gewaltige Entschlüsse gegönnt oder auferlegt werden.

Theodor Storm hat schon bei Lebzeiten, und obwohl seine poetische Produktion noch keineswegs im Versiegen ist, in seinen „Gesammelten Schriften" (Braunschweig 1870 u. f.) den größten Teil seiner lyrischen Dichtungen und Novellen vereinigt. Beim Überblicken der mannigfaltigen Gebilde macht sich entschieden geltend, wie tief Theodor Storm in einem bestimmten und sehr charakteristischen Heimatsboden wurzelt, und wie entschieden (so hoch ihn seine innere Bildung über alle provinzielle Enge erhebt) die Besonderheiten der Landschaft und des Stammes auf seine Eigenart Einfluß gewonnen haben. Das Marschland mit seinem Erntesegen, die waldigen Buchten an der Ostsee, die begrasten Deiche und die Watten am grauen Strande der Westsee, vor dem im Nebel die Halliginseln liegen, die Heide im Sonnenschein mit ihren roten Blüten und surrenden Bienen, die einsamen Bauernhöfe weit im Lande, die stillen Städte und Städtchen am Meer, ihre Patrizierhäuser, ihre kleinen Gärten mit alten Obstbäumen, die wunderlich verborgenen Plätzchen, welche sich die Jugend zum Spiel erkiest, bilden die natürliche Bühne für die Menschenschicksale und die Charaktere, welche Theodor Storm darzustellen hat. In einigen wenigen Erzählungen wechselt er die Szene, und wir haben den Hintergrund des Eichsfelds, einer Landschaft, in welcher der Dichter einige Zeit gelebt hat, die ihm aber nicht ans Herz gewachsen ist, wie die schleswigsche Heimat. Nur wo die Abendsonne die Heide vergoldet, nur wo der Meereshauch in die Gassen der Stadt und

bis in die Häuser hereinweht, gelingen ihm die Gestalten ganz, welche äußerlich so gehalten und gemessen erscheinen und innerlich ein so warmes Leben, so viel Blut und Glut haben.

Theodor Storms erzählende Dichtungen ruhen auf dem Untergrund einer tiefen und echten Lyrik. Die „Gedichte“ (erste Sammlung, Berlin 1855) Storms spiegeln eine Persönlichkeit, ein Leben und eine Lebensanschauung, welche von Haus aus Sympathien erwecken; sie konzentrieren den Inhalt eines bedeutenden Daseins in eigentümlichen und formschönen Weisen, sie treffen für Grundstimmungen den Ton des Volkslieds und für subjektive Erlebnisse den Ausdruck, der andrer Herzen ergreift; sie sind im Grundcharakter tief ernst und dabei doch von einem sanften Reiz und Hauch durchdrungen, gelegentlich auch vom köstlichsten Humor. Charakteristischer als die eigentlichen Lieder und tiefer wirkend erscheinen uns jene Gedichte, welche, ohne aus dem Rahmen der Lyrik herauszutreten, eigenartige Lebensbilder enthalten, Erinnerungen und Nachklänge unvergeßlicher Stunden, deren jedes tüchtige und innerliche Leben wenigstens einige aufzuweisen hat. Storm liebt es nicht, seine Erlebnisse etwa wie Rückert poetisch zu variieren; ihm genügt es, wenn er einmal oder ein paarmal für Empfindungen, die Jahre hindurch leben und ihn voll und warm durchdringen, eine lyrische Zusammenfassung, einen eigentümlichen Klang findet.

Den Übergang von Storms lyrischen Gedichten zu seinen Novellen im strengern Sinn bilden einige wenige erzählende Dichtungen, einige Prosamärchen und jene kleinen Lebensbilder in Prosa, die man kaum Novellen nennen mag, weil sie keine eigentliche Handlung aufweisen und nur eine Stimmung, wie sie auch über dem Alltagsleben liegen kann, mit feinster Detaillierung festhalten. In seinen Gedichten schlägt Storm nur selten den erzählenden und den Balladenton an, dann aber, wie in „Geschwisterblut“, in dem lieblich anmutigen Märchen „In Bulemanns Hause“, so echt und ergreifend wie nur irgend ein Poet. Die Märchen in Prosa atmen vor allem jenes wunderbare Naturgefühl, welches dem Dichter zu eigen ist, und von welchem „Die Regentrude“ vor allem Zeugnis ablegt. Von den übrigen Märchen: „Der Spiegel des Cyprianus“, „Bulemanns Haus“ (das größere Märchen in Prosa), „Heinzelmeier“, „Der kleine Häwelmann“, leiden einige an der allzu detaillierten Ausführung namentlich im Dialog, die mit Andersens Märchen

eingedrungen ist und den knapp erzählenden Ton des echten Märchens zerstört, welchen Storm gleichwohl z. B. im ersten Teil der nachdenklichen Geschichte von Heinzelmeier wohl zu treffen versteht. Schon in den Lebensbildern, in denen die volle und eindringliche Wiedergabe der Menschencharaktere gegen die Schilderung und jene Stimmung zurücktritt, die aus der poetischen Beschreibung erwachsen kann, verrät sich in kleinen, zum Teil unendlich feinen Zügen, daß unser Dichter über das höchste poetische Vermögen, das der echten und ganzen Menschendarstellung, wenn auch im beschränkten Umfang, verfügt. Ohne daß er es will und in dem bezeichneten kleinen Rahmen überhaupt wollen kann, birgt sich hinter den Gesichtern, die, mit flüchtigen Strichen gezeichnet, aus den Miniaturen und Arabesken herausschauen, ein gutes Stück Leben. Hierher gehören z. B. die Bilder: „Im Saal“, „Im Sonnenschein“, „Posthuma“, „Martha und ihre Uhr“, welche bei flüchtig Hinsehenden wohl gar das Vorurteil erweckt haben, daß ihr Zeichner über das stimmunggebende Blatt- und Rankenwerk zu festen Zügen und Gestalten nicht gelangen könne oder an jene manieristische und doch originelle Auffassung des Daseins gebunden sei, welche gewissen Rokokoarbeiten eigentümlich ist.

Und doch bedarf es wahrlich nur einer kurzen, liebevollen Beschäftigung mit dem Dichter und noch nicht einmal jenes Eingehens, welches uns den Reichtum und vollen Wert einer poetischen Welt zum unverlierbaren Bewußtsein bringt, um bald zu erkennen, daß Storms Hauptstärke in der Charakteristik, in der Wiedergabe ganzer Reihen von höchst eigentümlichen, selbständigen Persönlichkeiten liegt, mit einem gemeinsamen Zug oder besser mit einer gemeinsamen Grundlage. Gegen die Kunst des Fabulierens, das heißt der Erfindung und Verknüpfung einer Erzählung, läßt sich bei einzelnen seiner Novellen viel erinnern; seine Gewohnheit, die Entwickelung eines Charakters und Schicksals in einer Handlung mit weiten, gleichsam leeren Zwischenräumen darzustellen, ist dem Fluß des Vortrags und einer einheitlichen Wirkung nicht überall günstig. Ein für allemal legt er das Hauptgewicht auf die Charakteristik und jene Schicksalsmomente, die aus den Charakteren naturgemäß und naturnotwendig hervorgehen, während seine Erfindung sich selten zu jenen bunten Abenteuern versteigt, an denen seine Menschen mit ihrem tiefen und zähen Heimatsgefühl, ihrer individuellen Besonderheit

nur zufälligen Anteil haben können. Mit wenigen Ausnahmen gehören diese Menschen der Heimat des Dichters an, sie sind spezifisch norddeutsch. Der Blick Storms reicht von den untersten Volksklassen, deren Tüchtigkeit und eigenste Tugenden er mit prächtigen Zügen zu schildern weiß, bis in die Kreise der freiesten und tiefsten Bildung. Indes sind es die bürgerlichen Schichten, welche durch mäßigen Wohlstand und den traditionellen Wunsch, ihren Kindern ein ähnliches oder besseres Schicksal zu sichern, sich auszeichnen, in denen seine Novellen zumeist spielen, aus denen er seine reichsten und originellsten Charaktere gewinnt. Alle diese Menschen wurzeln in stärkster Weise im Boden der Familie, des Hauses im engern Sinn; bei allen spielen die Kindheitserinnerungen, die frühsten Umgebungen eine stärkere Rolle, als es bei Gleichgestellten und Gleichgesinnten aus andern Landschaften der Fall sein würde. Bei ihnen allen ist ein konservatives Element vorwaltend, welches sich in ihrem Thun und Lassen, in Anschauungen und Gewohnheiten wieder und wieder geltend macht. Männer und Frauen erscheinen in der eigentümlichen Gebundenheit einer minder strengen als spröden Sitte, im Gefühl der Verantwortlichkeit gegenüber einer herrschenden Lebensanschauung, welche zwar die freie Selbstbestimmung, eine edle Leidenschaft oder wärmere Neigung nicht ausschließt, aber nur unter besondern Bedingungen anerkennt und in ihre Welt aufnimmt, wachsam, besorglich und zurückhaltend. Sie sind von der Meinung ihrer Umgebungen bis auf einen gewissen Punkt stärker abhängig als die lässigern und gleichgültigern Kinder andrer Stämme. Doch so wunderbar und scheinbar unlöslich mit dem Boden ihrer Überlieferung und Gewohnheit die Charaktere verwachsen sind, welche Storm darzustellen liebt, alle diese Menschen sind anderseits starke, bis zum Trotz selbständige, ihres eigensten und innersten Lebensrechts vollbewußte Individualitäten. In diesen nüchternen, verständig prüfenden und wägenden, in hergebrachter Ordnung hinlebenden Naturen waltet geheim eine starke Phantasie, eine entschlossene Sehnsucht, sich ein Stück Leben nach ihres Herzens Wunsch zu gewinnen. Sie alle sind bereit, unter Umständen in den schroffsten Konflikt, ja in das unversöhnbarste Zerwürfnis mit allen Gewohnheiten zu treten, sobald sie sich im Innersten ergriffen fühlen. Sie haben wenig Neigung, sich in den Dingen des täglichen Lebens ihrer Einbildungskraft zu überlassen oder ihre Wünsche über das Her-



kömmliche hinauszutreiben. Aber irgend einmal in entscheidenden Momenten kommt es über sie, werden sie der Glut und zugleich der Kraft ihres Herzens inne; einmal müssen sie dem Zug ihrer Empfindung folgen, der ihnen sagt, daß sie frei sind und sich in der Hauptsache das Leben selbst zu schaffen haben. Eben unter diesen Menschen hat die starke und tiefe Liebesleidenschaft, hat die Treue einer nach außen unscheinbaren Neigung Raum — wir stehen auf dem Küstenboden, dem in altersgrauen Tagen das Lied von Gudrun entstammt ist. Unter der Arbeit und dem Behagen des Alltags birgt sich da und dort, und viel häufiger, als der äußerliche Betrachter ahnt, ein brennender Durst nach Schönheit, nach einem tiefern Glück, ein heiliger Zorn gegen die gemeine Klugheit, die keinen hohen Einsatz wagen mag. Die tragischen Lebenswendungen und Situationen, in welche Storms Charaktere verstrickt werden, entspringen zumeist, beinahe ausschließlich aus dieser Quelle. Die einzelnen Meisternovellen Storms: „Immensee", „Von jenseit des Meers", „Späte Rosen", „Pole Poppenspäler", „Waldwinkel", „Psyche", „Karsten Kurator", „Auf der Universität", „Viola Tricolor", „Eine Halligfahrt", „Aquis submersus", „Die Söhne des Senators" belegen das Gesagte hinlänglich.

Eine glänzende Phantasie, welche indes des historischen Hintergrunds bedarf, um sich voll zu entfalten und zu bethätigen, bewährte in der episch-lyrischen Dichtung und der Erzählung in Prosa Gottfried Kellers Landsmann, der Züricher **Konrad Ferdinand Meyer**. Geboren am 12. Oktober 1825 zu Zürich, besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte auf der Universität derselben Geschichte und Philologie, unternahm dann, durch eine von Haus aus unabhängige Lebenslage begünstigt, größere Reisen, namentlich nach Frankreich und Italien, lebte längere Zeit in Lausanne und Genf und ließ sich endlich in der Nähe seiner Vaterstadt am Züricher See nieder, wo er auf einem ihm gehörigen Gut in Kilchberg noch gegenwärtig lebt.

Als Dichter trat K. F. Meyer zuerst mit einer Sammlung „**Balladen**" (Leipzig 1867), die nachmals größtenteils in seine „**Gedichte**" (ebendas. 1882) übergingen, und mit der episch-lyrischen Dichtung „**Huttens letzte Tage**" (ebendas. 1872) hervor. Während die Gedichte ein entschiedenes Übergewicht der schildernden und reflektierenden Elemente über die unmittelbare Empfindung erweisen, selbst die farbenreichen Balladen einen

schmerzlich-grübelnden Grundzug des Dichters nicht verleugnen, die persönlichen Erinnerungen und Träume, denen Meyer poetischen Ausdruck gibt, meist elegisch erscheinen, geht ein Geist kräftigen Verständnisses für einen heldisch-trotzigen Charakter durch das kleine, in Huttens eignen Mund gelegte Epos hindurch. Hutten läßt in den letzten Tagen auf der Ufenau im Züricher See sein ganzes wildbewegtes Leben in der Erinnerung an sich vorüberrauschen, und es gelingt dem Dichter, in den Reimpaaren der kurzen Gesänge die zähe Schlagkraft, den heißen, herzgebornen Zorn Huttens neben der resignierten, todesfreudigen Stimmung der Krankheit aufleuchten zu lassen. Die kleine Hutten-Dichtung war ein Prolog zu den größern Leistungen, welche K. F. Meyer im historischen Roman geben sollte.

Von vornherein muß dabei hervorgehoben werden, daß K. F. Meyer keiner der modernen Abarten und Unarten des historischen Romans zuneigt, durch welche diese von Scott und in Deutschland von Wilibald Alexis und Sealsfield-Postel geadelte Form neuerdings ziemlich in Verruf gekommen ist. Er unterwirft sich, wie ein tapferer Poet soll, dem Gesetz, wonach die poetische Erfindung und Gestaltung auch im historischen Roman und der historischen Novelle Hauptsachen bleiben müssen und die Geschichte nur charakteristische Züge, einen lebens- und farbenvollen Hintergrund geben darf. Er versucht weder durch Hereinziehung einiger Kapitel unverarbeiteter Geschichtsphilosophie noch durch archäologische Treue das Fehlen wirklichen Lebens und wirklicher Menschengestalten zu verhüllen. Er hat vielmehr eine lebendige Vorstellungskraft, die ihn in ferne Zeiten und Zustände zurückführt und dieselben wieder vor ihm aufleben läßt; er hat eine herzliche Freude an poetischen Situationen, die sich nur aus gewissen historischen Verhältnissen ergeben können, und er schenkt sich die schwierigste Aufgabe nicht, seine eigne Erfindung und das aus den historischen Studien Nachklingende, den Poeten Umschwebende zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen. Daß zu diesem Ziel verschiedene Wege führen, braucht kaum gesagt zu werden. Derjenige, den der Verfasser von „Georg Jenatsch“ und „Der Heilige“ betritt, war nicht ganz unbedenklich. Er legt einesteils seine Erzählungen so an, daß es gewissermaßen in seiner Willkür liegt, wichtige Entwickelungen flüchtig und rasch zu erledigen und bei minder wichtigen behaglich zu verweilen. Er erzählt mit Vorliebe durch den Mund eines Berichterstatters, der

in den Begebenheiten mitten inne gestanden hat und seine Erinnerungen wiedergibt. Dies ist in den Novellen: „Das Amulett“, „Der Heilige“, „Das Leiden eines Knaben“ und „Die Hochzeit des Mönchs“ der Fall, und es läßt sich freilich schwer darüber rechten, daß der fingierte Erzähler, in dem die Ereignisse noch nachzittern, nicht gleichmäßig den Dingen, die er erzählt, zu Recht verhilft. Im „Jenatsch“ führt der Dichter seine Erfindung unmittelbar vor und erzählt selbst; da werden Lücken und Sprünge, Gewaltsamkeiten des Vortrags gelegentlich sehr empfindlich. Seinen Totaleindruck aber behauptet unser Novellist durch die Kraft, die Glut und den Schmelz seines Kolorits. Es ist vorzugsweise die Freude an der Farbe im poetischen Sinn, welche Meyer beherrscht und ihn stellenweise gegen die Wirkungen unvollkommener Linien und gewisser Disproportionen der Gestalten gleichgültig macht. Sein Auge ist für das Besondere, für die Wirkung ungewöhnlicher Momente geschärft; seine Phantasie zieht den Leser mit sich und erzeugt eine künstlerisch ganz berechtigte Spannung; die Stimmung, in welcher der Poet geschaffen, geht auf den Leser über etwa in der Art, wie uns ein tüchtiger, aber in seiner Licht- und Schattengebung, seiner ganzen Färbung etwas manieristischer Maler für eine kleine Zeit zwingen kann, die Natur mit seinen Augen zu sehen. Übrigens gilt dies nur von einem Teil seiner Novellen, in den spätern macht sich eine entschiedene psychologische Vertiefung geltend, die sehr wohlthuend wirkt und die innere Entwickelungsthätigkeit des Dichters im besten Licht zeigt.

Das umfangreichste Werk desselben, der Roman „Georg Jenatsch“ (Leipzig 1874), legt in entscheidender Weise Zeugnis für die rasche Beweglichkeit seiner Phantasie ab. Zeit und Zustände, in denen der Roman spielt: die Tage des Dreißigjährigen Kriegs in ihrer Rückwirkung auf das von Religionshaß und Religionskämpfen, von den wilden Leidenschaften seiner Parteien und den Intrigen der großen Mächte zerrissene und zerklüftete Graubünden, leben ohne falsche Lehrhaftigkeit nur durch die lebendige Anschauung des Dichters namentlich in den ersten Teilen der Erzählung vor uns auf. Wir wissen nicht, welche Quellen er benutzt hat; aber wir würden ihm vollkommen zutrauen, daß er aus des wackern rätischen Ritters Fortunat Sprecher von Bernegg „Geschichte der bündnerischen Unruhen und Kriege“ seine sämtlichen historischen Situationen

geschöpft habe. Dazu gehört dann eben ein Poetenauge und die Freude an der Belebung des schlicht und trocken Berichteten. Der Held des Romans ist ohne Frage eine der interessantesten und rätselhaftesten, wenn auch keine der erfreulichsten Figuren aus der Geschichte des 17. Jahrhunderts. Georg Jenatsch, aus einer calvinistischen Familie stammend, hatte zu Zürich Theologie studiert und war dann in seiner rätischen Heimat ins Pfarramt getreten. Er erscheint hier um 1618 unter jenen protestantischen Fanatikern, welche durch das „Strafgericht von Thusis" die Umtriebe der spanisch-jesuitischen Partei zu beseitigen suchten, damit aber nur die Erhebung derselben förderten. Nach den Siegen der katholischen Partei geächtet, mußte Jenatsch seine Pfarrstelle verlassen, irrte unter den Geächteten umher und war bei dem Morde des Hauptes der rätischen Katholiken, des Pompejus von Planta auf Schloß Rietberg, einer der Hauptthäter. Dann suchte er Zuflucht in den Heerlagern der Protestanten, vertauschte die Bibel völlig mit dem Schwert und machte unter den Scharen, die Peter Ernst von Mansfeld im Namen des flüchtigen Winterkönigs von Böhmen befehligte, eine schlimme Schule rücksichtsloser Gewaltthat und ehrgeiziger Bestrebungen durch. Er wurde in verschiedenen fremden Diensten ein gewaltiger und gefürchteter Kriegsoberst, der aber die rätische Republik und ihre Wirren fortgesetzt im Auge behielt und, im geeigneten Augenblick in die Heimat zurückkehrend, in deren wilden Bürgerkriegen eine immer hervorragendere Stellung errang, so daß es eine Zeitlang den Anschein gewann, als werde er der Diktator der drei Bünde werden. Um solches Ziel zu erreichen, wechselte er fort und fort seine Fahne und Losung, trat, der einst so fanatisch verfochtenen Konfession innerlich längst entfremdet, 1635 zur katholischen Kirche über und drängte, nachdem er die Franzosen hatte ins Land rufen helfen, um Beistand gegen Spanien zu erlangen, schließlich mit spanisch-österreichischer Hilfe den französischen Heerführer, den Herzog von Rohan, wieder aus Graubünden hinaus. Beim Mailänder Frieden von 1637 war er die eigentliche Seele der Verhandlungen, und auch nach demselben behauptete er sich gebietend und gewaltthätig in einer Ausnahmestellung. Es war der dramatisch korrekte Schluß solchen Lebens, daß er am 24. Januar 1639 zu Chur von einer Anzahl politischer Gegner (an deren Spitze Katharina und Rudolf von Planta, die Kinder

des dereinst ermordeten Pompejus von Planta, standen) in einer Fastnachtslustbarkeit überfallen und mit Axtschlägen meuchlerisch niedergestreckt wurde.

Man errät leicht, welche Vorteile solcher Stoff und solche Gestalt dem Dichter boten, welche Schwierigkeiten anderseits mit demselben verknüpft sein mußten. Zur Farbenentfaltung war hier reiche Gelegenheit. Die wechselvolle Landschaft Graubündens: rauhe, mächtige Alpenhöhen, Thäler, mit allem Zauber des Südens geschmückt, und wilde, wasserreiche Schluchten, darin einsam liegende Schlösser und Höfe, dies alles steht deutlich vor unsern Blicken. Und was mehr ist, auch jene Schilderung inmitten der Handlung, die mit einzelnen Zügen und Strichen jede Situation anschaulicher und wirksamer macht, steht dem Verfasser zu Gebote. Er ist bemüht, Hintergrund und Vordergrund gleich liebevoll auszuführen. Aber es hieße den Hauptvorzug desselben verkennen, wollte man lediglich die landschaftliche Schilderung und die Schilderung der Sitten der Zeit rühmen. K. F. Meyer zeigt das ernstlichste Bestreben, uns die Gestalt seines finstern und bedenklichen Helden so nahe als nur immer möglich zu bringen. Wenn ihm dies nicht vollständig gelingt, so liegt dies daran, daß er den gewaltthätig-kühnen Abenteurer, den blutigen Prädikanten und Kriegsknecht mit Eigenschaften ausstattet, die mit seinem Verhalten und Thun in Widerspruch stehen, ihm Wirkungen auf andre Naturen beilegt, welche dunkel bleiben. Die Anlage der einzelnen Gestalten wie der einzelnen Konflikte erscheint überall vorzüglicher als ihre nachmalige Durchführung. Auch hat die Länge des zu schildernden Zeitraums, die übermäßige Breite des Hintergrunds gewisse Lücken und Sprünge veranlaßt, welche der psychologischen Folgerichtigkeit und der Wirkung der Charakteristik Abbruch thun. Die ganze Einheit des Romans beruht in der Gestalt des Jenatsch, und diese wird nicht völlig deutlich und überzeugend, obschon einzelne Momente, in denen sie handelnd eingreift, von hinreißender Kraft und Schönheit sind. Jeder Leser des Romans aber wird zugeben, daß die Vollendung der Situationsmalerei die der Anlage, Verknüpfung und der Gestaltenzeichnung weit überragt.

Viel vorzüglicher durchgeführt, viel eigentümlicher, farbengesättigter erscheint die größere Novelle: „Der Heilige“ (Leipzig 1880). Hier ist, wenn nicht der Held, so doch der Erzähler ein Schweizer, Hans, der Armbruster, der nach Zürich kommt, als

sie gerade dort das Fest eines neuen Heiligen, des Thomas von Canterbury, begehen. Der kunstreiche Bogen- und Armbrustverfertiger hat als junger Mann große Fahrten durch die Welt gethan und längere Zeit in Diensten des Königs Heinrich von England gestanden. Er weiß daher über Leben und Tod des Thomas Becket mehr zu berichten, als ihm lieb ist, und muß einem der Chorherren in Zürich alle seine Abenteuer in Süd und Nord beichten. Der Fluß der Erzählung ist hier energischer, gleichmäßiger, die Detailausführung sicherer als im „Jenatsch“. Die ferne Zeit, in welcher der „Heilige“ spielt, gestattet nicht nur die Einmischung sagen- und legendenhafter Elemente, sondern fordert geradezu dazu heraus. Die Stimmung, in welche diese ganze Erzählung getaucht ist, hebt die Prüfung der einzelnen Voraussetzungen und der Motive, aus denen die Katastrophe herauswächst, gewissermaßen auf; jedoch bleibt der Totaleindruck bestehen, daß für unsern Poeten die Lust des bunten, interessanten Fabulierens über der Vertiefung in das innerste Wesen der Welt und die Rätsel des menschlichen Herzens steht. Die Blicke, welche wir in die Seele des Helden, des Kanzlers König Heinrichs, Erzbischofs Thomas Becket von Canterbury, thun, sind daher nur gelegentliche, während der farbenreiche Hintergrund, von welchem sich die Handlung abhebt, und jede Äußerlichkeit der Vorgänge mit höchster Deutlichkeit vor uns stehen.

Der Novelle „Der Heilige“ schließen sich der Zeitfolge nach die Mehrzahl der kleinern Novellen Meyers an. Nur zwei von ihnen sind unsers Wissens vor der, Hans dem Armbruster in den Mund gelegten, Geschichte entstanden. Der Dichter erreicht in ihnen den Höhepunkt seines Schaffens. Es versteht sich, daß er in der Novelle vor allem die Darstellung eines in dieser Besonderheit einzigen, nicht leicht wiederkehrenden Moments, einer eigentümlichen Handlung oder eines Konflikts sieht, der sich unter ebendiesen Verhältnissen, in dieser Verkettung nicht wiederholen kann. Engherzig und äußerlich erfaßt, führt dies Gesetz der Gattung die moderne Novelle bekanntlich sehr oft an den Rand des Abenteuerlichen und Absurden; richtig verstanden, sichert es derselben Wirkungen, die mit und in keiner andern Kunstgattung zu erreichen sind. Die Gedrängtheit der Form legt natürlich dem Dichter die Pflicht auf, das poetische Grundmotiv aufs stärkste zu erhellen. Nun braucht man nur die älteste der Meyerschen Novellen, „Das Amulett“, mit der „Hochzeit

des Mönchs" zu vergleichen, um wahrzunehmen, daß dem Dichter im Lauf seiner Entwickelung die innersten Bedingungen der novellistischen Form klarer und schärfer zum Bewußtsein gekommen sind. Ein berechtigter Trieb der Erweiterung, ein unbesiegbarer Drang des Schaffenden wie des Publikums nach Stimmung und lebendigster Anschaulichkeit dehnen die moderne Novelle auf ganz natürliche Weise weiter aus.

Bei K. F. Meyer ist dieser Trieb besonders stark entwickelt, seine bewegliche Phantasie belebt nicht nur die vorgeführte Handlung mit jener Menge von Einzelzügen, die ein ästhetischer Puritaner als nicht zur Sache gehörig bezeichnet, und die doch die Teilnahme an dem erzählten Abenteuer erhöhen helfen, sondern er hat auch eine Neigung, plötzlich Ausblicke in eine weitere Welt zu eröffnen, als die in der Novelle dargestellte ist. Der Hintergrund ist weiter ausgeführt und gestattet der Vorstellungskraft des Lesers, sich weiter zu ergehen, als der Autor sie eigentlich führt. So mag man, einem flüchtigen Eindruck folgend, wohl gelten lassen, daß in jeder Meyerschen Novelle ein Roman enthalten sei, wenigstens jede ohne viel Mühe zum Roman ausgedehnt werden könne. Bei genauerm Zusehen tritt freilich zu Tage, daß die Novellen scharf und fest begrenzt sind, und daß der Erzähler etwa nur wie gewisse Maler auf ihren Bildern ein Fenster öffnet, um draußen noch ein Stück nicht gerade zur Sache gehöriger Landschaft schauen zu lassen.

Die einzelnen Novellen: „Das Amulett" (1873), „Der Schuß von der Kanzel" (1877), „Plautus im Nonnenkloster" (1880), „Gustav Adolfs Page" (1882), „Das Leiden eines Knaben" (1883) und „Die Hochzeit des Mönchs" (1884) sind, wie gesagt, nicht völlig gleichwertig, die beiden letztgenannten jedenfalls die reifsten, in denen sich das reichste Stück Leben mit einer seltenen Kunst des Vortrags verbindet. Die Phantasie, welche das Zuständliche lebendig und in sinnbestrickender Deutlichkeit wiedergiebt, ist auch hier noch stärker als die Kraft der Charakteristik und das Vermögen, die Leidenschaft darzustellen; aber auch die letztern poetischen Eigenschaften erscheinen mächtig gewachsen und verbürgen noch weitere Leistungen des Dichters, soweit es solche Bürgschaft in Dingen der Kunst gibt.

Eine lebendige und vielseitige Begabung, ernstes Streben nach Vertiefung wie nach Läuterung seiner leichtbeweglichen und

von außen her zu rasch angeregten Natur legte mit wechselndem Glück ein Dichter wie Otto Roquette, dessen Schöpfungen beinahe so ungleich wie ihre Aufnahme waren, an den Tag. In Roquettes Entwickelung gelang es dem Poeten allzu leicht, eine Neigung für flüchtig spielende Anmut und den lustigen Einfall zur Geltung zu bringen, schwer aber, für den Ernst und die tiefere Anschauung, welche in seiner Seele wohnten, einen poetisch-vollgültigen und ergreifenden Ausdruck zu finden. Roquette ward am 19. April 1824 zu Krotoschin in der Provinz Posen geboren, besuchte das Gymnasium zu Frankfurt a. O., studierte in Berlin, Heidelberg und Halle Philosophie, ließ sich nach seiner Doktorpromotion zuerst in Berlin nieder, erhielt 1855 eine Stelle als Lehrer der deutschen Sprache und Litteratur am Blochmannschen Institut zu Dresden, die er 1857 infolge des Todes seines Vaters aufgeben mußte. Von 1858—69 lebte er in Berlin, wo er kurze Zeit als Professor der allgemeinen Litteraturgeschichte an der königlichen Kriegsakademie, von 1867—69 als Professor der deutschen Sprache und Litteratur an der Gewerbeakademie wirkte. Im Jahr 1869 nahm er einen Ruf in gleicher Eigenschaft an das Polytechnikum zu Darmstadt an, wo er seitdem lebt.

Roquettes Ruf ward durch das Rhein-, Wein- und Wandermärchen „Waldmeisters Brautfahrt" (Stuttgart 1851, 42. Auflage 1874) begründet. Die jugendfrische und von studentischer Fröhlichkeit erfüllte, von einem Nachklang der Romantik leise durchhallte Dichtung fand um so mehr den außerordentlichsten Beifall, als sie in demselben Augenblick hervortrat, in welchem von gewisser Seite her Redwitz' krankhaft-tendenziöse „Amaranth" ausschließlich gepriesen wurde. Die poetische Unbefangenheit und anmutige Leichtigkeit des Märchens wurden hoch angeschlagen und nach schlimmer deutscher Gewohnheit dem Dichter gewissermaßen angesonnen, sich fortgesetzt zu wiederholen. Die Versuche, den leichten, flüssigen Ton und den Farbenreiz des „Waldmeister" in ernstern Stoffen anzuwenden, gelangen nicht, weder die epischen Dichtungen: „Der Tag von St. Jakob" (Stuttgart 1852) und „Herr Heinrich" (ebendas. 1854) noch das romantische Drama „Das Reich der Träume" (Berlin 1853) bekundeten ein reiferes und den selbstgestellten Aufgaben entsprechendes Können des jungen Dichters. Dagegen trat solches in dem kecken Schönbartspiel „Reineke Fuchs" (Dresden 1855, wieder abgedruckt in den „Dramatischen Dichtungen") und in

der lebendigen poetischen Erzählung aus dem 16. Jahrhundert: „Hans Haidekuckuck" (Berlin 1855) entscheidend hervor. Die Szenen des letztern Gedichts, welche in Nürnberg und dann im Lager des wilden Markgrafen Albrecht spielen, sind voll kräftigen Humors und bunten Kolorits. Für große Formen reichten jedoch auch die gereiftere Kraft und der ernster gewordene Sinn des Dichters noch nicht aus, die Tragödien: „Jakob von Artevelde" und „Die Sterner" erhoben sich nur in einigen Szenen über die landübliche Jambentragödie, der Künstlerroman „Heinrich Falk" (Breslau 1858) spiegelte mit allzu geringem Aufwand an Erfindung und stimmungsreicher Ausführung kleine Erlebnisse und flüchtige Beobachtungen, welche nicht einmal für ein Stück bedeutenden Lebens gelten durften. Im besten Licht erschienen die Begabung und das Wollen Roquettes dann wieder in der Sammlung seiner „Gedichte" (Stuttgart 1859), in der er neben dem studentisch-kecken Klang seiner Jugendlieder auch ernstere Töne anschlug, und in einer Anzahl der zahlreichen Novellen, welche er als „Erzählungen" (Frankfurt a. M. 1859), „Neue Erzählungen" (Stuttgart 1862), „Luginsland" (ebendas. 1860) und „Novellen" (Berlin 1870) nacheinander erscheinen ließ. „Der Maigraf", „Tiße von Crixen", „Die Schlangenkönigin", „Radulfs Buche", „Einer von Beiden" und andre waren frische und originelle Novellen, welche eine straffere Charakteristik und eine wachsende Fähigkeit des Poeten zeigten, verborgene Momente des Lebens und den innern Zusammenhang scheinbarer Zufälligkeiten darzustellen.

Eine zweite Schaffensperiode Roquettes ward durch neue dramatische Anläufe eingeleitet, unter denen die Trauerspiele: „König Sebastian" und „Der Feind im Hause" (in den „Dramatischen Dichtungen", Stuttgart 1867—78) hervorzuheben sind. Gleichfalls eine dramatische Dichtung, freilich ohne jeden Gedanken an die reale Bühne, war das poetisch reiche und im einzelnen zu ergreifender Wirkung gesteigerte Märchen „Gevatter Tod" (Stuttgart 1873). Die Versenkung in die Welt der mittelalterlichen Sage und der energische Wille, dem Sagenstoff seinen rein menschlichen, für alle Zeiten poetischen Lebensgehalt abzugewinnen, stellen die Dichtung in die Reihe der Schöpfungen, welche, man mag wollen oder nicht, den Vergleich mit dem Goetheschen „Faust" herausfordern. Die Ausführung schließt sich bis auf die Behandlung des Verses dem großen Vorbild an, es ist

dem Dichter ernsthaft darum zu thun, den Tiefsinn wie die Schalkhaftigkeit des Märchens „Gevatter Tod" in seine Erfindung und Ausgestaltung herüberzuretten. Gleichwohl gelingt dies nur in den Anfängen, die Szenen in den studentischen Kreisen, bei der Jugendgeliebten des Helden, des Arztes Faram, sowie jene im Kloster sind nicht nur durch die Anmut und den frischen Reiz, welche Roquettes Dichtungen fast immer besitzen, sondern auch durch Kraft und gedanklichen Ernst ausgezeichnet. Leider entbehrt die Erfindung und Durchführung der energischen Steigerung, die Tragödie am italienischen Herzogshof schwächt den Eindruck des Ganzen bedeutend ab, und man spürt nur zu wohl, daß der Dichter die tiefere Absicht, welche auch hier zu Grunde liegt, nicht voll zu verkörpern vermochte. Weit glücklicher als in dieser Schöpfung erwies sich Roquette in seinen „Idyllen, Elegien und Monologen" (Stuttgart 1882), in welchen sich der Anschluß an die klassische Dichtung mit eigenstem Gehalt, mit geistvoller Vertiefung und männlicher Selbständigkeit der Empfindung und der Weltbetrachtung paart. Es sind große Lebensreife, sittlicher Ernst, liebenswürdige Milde und die alte Anmut in diesen formschönen und edlen Dichtungen wirksam. Auch dieser Periode des Dichters gehören eine Anzahl erzählende Werke, der Roman „Das Buchstabierbuch der Leidenschaft" (Berlin 1879), die größere Novelle „Inga Svendson" (Stuttgart 1883), die das Schicksal zweier Waisen, Rolf und Inga, mit poetischer Feinfühligkeit schildert, endlich die Erzählung „Im Hause der Väter" (Berlin 1878) an, welche sämtlich ebenfalls Zeugnisse der gereiftern Anschauung des Dichters sind.

Gleich Roquette erhob sich ein wenig älterer, aber einige Jahre vor ihm aufgetretener Poet vom leichten poetischen Scherz und Spiel zu ernster Lebensdarstellung. Gustav Heinrich Gans, Edler zu Putlitz, ward am 21. März 1821 auf dem Familiengut Retzien in der Priegnitz geboren, besuchte das Domgymnasium zu Magdeburg, wo Ferdinand Immermann, der Bruder des Dichters, sein Lehrer war, studierte die Rechte in Berlin und Heidelberg, trat 1846 bei der Regierung zu Magdeburg als Referendar ein, nahm Urlaub zu einer größern Reise nach Italien, schied 1848 ganz aus dem Staatsdienst und lebte seit seiner Verheiratung im Jahr 1853 größtenteils auf Retzien. Von 1863—67 leitete er die Hofbühne zu Schwerin, von 1867—

1872 war er Hofmarschall des Kronprinzen von Preußen, seit 1873 Intendant des Hoftheaters zu Karlsruhe.

Putlitz' litterarische Anfänge verhießen einen Lustspieldichter und lyrisch gestimmten Märchenerzähler. Seine kleinen, muntern und doch nicht ohne einen Hauch poetischer Sinnigkeit wirksamen „Lustspiele" (erste Sammlung, Berlin 1850—55; neue Folge, ebendas. 1869) zeichneten sich vor allem dadurch aus, daß Erfindung und Charakteristik nicht den gesellschaftlichen Möglichkeiten und dem guten Ton besserer Kreise so albern ins Gesicht schlugen, wie dies im deutschen theatralisch wirksamen Lustspiel üblich war. Sowohl die feinern: „Badekuren", „Das Herz vergessen", „Die blaue Schleife", „Der Brockenstrauß" „Spielt nicht mit dem Feuer", als die mehr schwankartigen: „Das Schwert des Damokles", „Der Salzdirektor", „Ein Ständchen" u. a., hinterlassen keinen tiefen, aber einen anmutig wohlthuenden Eindruck. Auch der Märchenstrauß „Was sich der Wald erzählt" (Berlin 1850) und die verwandten Dichtungen: „Vergißmeinnicht" (ebendas. 1853) und „Luana" (ebendas. 1855) erweckten hauptsächlich durch liebenswürdigsinnige Empfindung und feine Naturschilderung Teilnahme, kaum irgendwer hatte den Eindruck, daß seine Natur diesen Poeten zu größerer Gestaltung dränge. Gleichwohl nahm Putlitz seit Ende der fünfziger Jahre entschiedene Anläufe, im ernsten Drama und der größern Erzählung Welt und Zeit zu spiegeln.

Mit dem patriotischen Schauspiel „Das Testament des Großen Kurfürsten" (Berlin 1859), dem Schauspiel „Waldemar" (ebendas. 1863), das eine der interessantesten Episoden aus der ältern märkischen Geschichte behandelte, der Tragödie „Don Juan d'Austria" (ebendas. 1863) und dem Drama „Wilhelm von Oranien in Whitehall" (ebendas. 1864) schuf Putlitz eine Reihe von Stücken, welche in Handlung und Charakteristik über das Alltägliche hinausragten, ohne doch jene Tiefe und Eigenart, jene gedankliche und sinnliche Kraft zu besitzen, durch welche die Dauer poetischer Schöpfungen verbürgt wird. Viel glücklicher und selbständiger war Putlitz bei dem Bestreben, dem Sittendrama aus der Gegenwart auch in Deutschland Raum zu schaffen. Seine Schauspiele: „Rolf Berndt" (1879) und „Die Idealisten" (1881), namentlich das erstere, zeigten die Möglichkeit, dem Leben der Gegenwart ergreifende Handlungen und Gestalten nicht bloß für den Roman, sondern auch

für die Bühne abzugewinnen. Die Schwierigkeiten, mit denen deutsche Poeten im Gegensatz zu den französischen kämpfen, dürfen nie zu gering angeschlagen werden; die vielartigen, individuell zersplitterten, von tausend Gewohnheitsinteressen und tiefgehenden Bildungsunterschieden beherrschten deutschen Lebenskreise, die immer nur Verständnis für ihren eignen und je den nächstliegenden Kreis haben, nötigen den Dichter fast regelmäßig aus dem charakteristisch Besondern in das konventionell Allgemeine hinein. „Rolf Berndt" und „Die Idealisten" verraten entschieden das Bestreben, dem modernen Drama tiefere Wirkungen zu sichern.

Als Erzähler trat Putlitz zuerst mit den anspruchslosen, aber frisch und hübsch erzählten „Brandenburgischen Geschichten" (Stuttgart 1862) und den „Novellen" (ebendas. 1863) hervor, unter denen „Die Töchter der Luft" und „Wenn die Binde fällt" die vortrefflichsten waren. Unter den spätern größern Novellen des Dichters verdienen „Die Nachtigall" (Berlin 1872), „Das Maler-Majorle" (ebendas. 1882) und „Das Frölenhaus" (ebendas. 1883) um ihrer frischen Anschaulichkeit, ihres klaren und episch-ruhigen Vortrags willen hervorgehoben zu werden. Tiefere Probleme und starke Leidenschaften verweist Putlitz ins Gebiet des Dramas.

Als Lustspieldichter und Erzähler bewährte der ostpreußische Poet Ernst Wichert gesunde Kraft und eine von Lebenskenntnis und frischer Darstellungslust gespornte Produktionslust. Geboren am 11. März 1831 zu Insterburg in Ostpreußen, besuchte er Gymnasium und Universität zu Königsberg, bestand 1858 in Berlin die juristische Staatsprüfung, war drei Jahre Kreisrichter zu Prökuls in Preußisch-Litauen und wurde 1863 nach Königsberg versetzt, wo er als Landesgerichtsrat lebt.

Die ersten poetischen Leistungen Wicherts, das vaterländische Schauspiel „Unser General York" (Berlin 1858) und die Tragödie „Der Withing von Samland" (ebendas. 1860), erregten berechtigte Erwartungen von seinem männlichen und zur kräftigen Charakteristik neigenden Talent. Wichert erfüllte dieselben nach andrer Seite hin, als seine Anfänge verheißen hatten. Mit den Lustspielen: „Der Narr des Glücks", „Ein Schritt vom Wege" (in „Gesammelte dramatische Werke", Berlin 1873), „Biegen oder Brechen" (Leipzig 1874) und „Die Realisten" (ebendas. 1874) versuchte Wichert, soviel an ihm war, das deutsche Lustspiel in der Grenze der Lebenswahrheit und der poetischen

Möglichkeit festzuhalten, versuchte zu charakterisieren, statt zu karikieren, und die Handlung zur Verkörperung einer komischen Idee zu machen. In einer Reihe von kleinern dramatischen Werken hielt er im ganzen seine künstlerischen Ziele im Auge, wenn schon sich unmerklich kleine Konzessionen an jene Bühnenkonventionalität, welche die Lebensadern der deutschen Komödie unterbindet, in diese flüchtigern Schöpfungen eingeschlichen haben. Als Novellist trat er zuerst mit der Sammlung „Kleine Romane" (Berlin 1871) und später mit seinen „Novellen" (Jena 1876) und „Litauischen Geschichten" (Leipzig 1881) hervor, unter denen die Geschichten: „Am Strande", „Schuster Lange", „Ansas und Grita" ausgezeichnet zu werden verdienen. Die größern Romane Wicherts: „Ein häßlicher Mensch" (Berlin 1867), „Das grüne Thor" (Jena 1875), „Heinrich von Plauen" (Leipzig 1881) und „Eine vornehme Schwester" (ebendas. 1883), ergeben jenen Überschuß an bloß stofflichem Interesse über das poetisch-lebendige, welcher in der Produktion der Gegenwart nur allzu häufig ist. Wichert ist ein zu guter Lebensbeobachter und zu talentvoller Schriftsteller, um je ganz uncharakteristisch, ganz leblos zu sein; allein allen diesen Erfindungen fehlte ein Zug starker Eigentümlichkeit, ihrer Ausführung der Reiz und Hauch poetischer Stimmung.

Ein Talent, welchem manche Eigenschaften gebrechen, die andern Poeten aus ihrer Bildung erwachsen, das aber durch natürliche Stärke der Phantasie, durch die genaue Kenntnis des Lebens der mittlern und untern Volksschichten, durch Kraft der Charakteristik innerhalb der Schranken, die es sich selbst setzt, bedeutende Wirkungen hervorruft, ist dasjenige Anzengrubers. Ludwig Anzengruber, geboren am 29. November 1839 zu Wien, besuchte zuerst das Gymnasium, sah sich aber durch Familienverhältnisse gezwungen, seine Studien abzubrechen und als Gehilfe in eine Wiener Buchhandlung einzutreten. Im Jahr 1860 trieb ihn die in ihm wirkende Neigung für das Drama, der er zunächst nur durch unreife Produktionen zu genügen vermochte, als Darsteller auf die Bühne. Von 1860—67 war er Schauspieler, ohne sich als solcher auszuzeichnen oder Glück zu machen, und entschloß sich daher, die erste Stellung, die sich ihm bot, anzunehmen. Er erhielt 1868 ein untergeordnetes Amt bei der Wiener Polizeidirektion und schrieb, während er in diesem thätig war, 1870 das Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld"

mit dessen großem und verdientem Erfolg sich seine ganze äußere Lebenslage umgestaltete. Anzengruber gab 1871 seine Stelle auf, um sich ausschließlich litterarischen Arbeiten zu widmen, behielt aber seinen Wohnsitz in Wien.

Anzengruber hat sich als Dramatiker und Erzähler bewährt, und wenn seinen Dramen geräuschvollere Erfolge zu teil wurden, so gelang es ihm, in einigen seiner Erzählungen eine poetische Vertiefung an den Tag zu legen, welche auch den besten Szenen seiner Schauspiele kaum zu eigen ist. Die Vorzüge und Mängel seines dramatischen Schaffens charakterisiert R. Prölß sehr zutreffend, wenn er („Geschichte des deutschen Dramas", Bd. 2, S. 211) hervorhebt: „Anzengruber ist in Wahrheit ein tief beanlagtes poetisches und auch dramatisches Talent, dem es nur an der künstlerischen Durchbildung gefehlt hat, um in seiner Art wirkliche Meisterwerke zu schaffen. Die Charaktere sind in seinen bessern Arbeiten fast durchgängig lebensvoll, die Konflikte aus den Tiefen der menschlichen Natur und Seele entwickelt. Er versteht, sie in bedeutende Situationen und Momente zusammenzufassen. Es scheint jedoch, daß diese Situationen sich meist zu früh seinem innern Auge darstellten und seine Phantasie so beherrschten, daß er die Entwickelung seiner Motive nach ihnen richten mußte, auch ihm dies nur auf gewaltsame Weise oder auch ungenügend gelang. Dies gibt seinen Stücken bisweilen das Ansehen des gesuchten und gemachten szenischen Effekts und läßt an der Struktur und Komposition hier und da das feste Gefüge vermissen, wozu noch als weitere Störung der Umstand tritt, daß der Dichter fast immer außer der dichterischen irgend eine soziale, unmittelbar auf das Leben gerichtete Absicht verfolgt, die nicht rein in jener aufgeht, sondern aus dem Kunstwerk heraustritt. Dies wird um so störender, je eigenartiger und einseitiger die Lebensanschauungen des Dichters oft sind." In seinem ersten Drama: „Der Pfarrer von Kirchfeld" (Wien 1872), stellte sich der Poet einerseits als ein kräftiger Realist, der in österreichischer Volksart und Volkssitte zu Hause ist und sie mit poetischer Freude darstellt, anderseits als ein Nachzügler der Tendenzdichter der vierziger Jahre dar. Der „Pfarrer von Kirchfeld" richtete alle seine Spitzen direkt gegen die Bestrebungen der klerikalen Partei und ihre Herrschaft über das Landvolk. Die Grundstimmung des Erstlingsstücks kehrt in mehreren andern Dramen wieder, aber der Poet weiß doch

das Überwuchern der Tendenz in gewissen Schranken zu halten, seine psychologisch-poetischen Aufgaben interessieren ihn nach und nach stärker als die politisch-moralischen Nutzanwendungen, die er sich denn freilich nicht versagt. Tritt das Übergewicht der rein poetischen Darstellungen in den Volksstücken: „Die Kreuzelschreiber" (Wien 1872) und „Das vierte Gebot" (ebendas. 1878) noch nicht hervor, so ist es unzweifelhaft in den kernigen Dramen: „Der Meineidbauer" (ebendas. 1872), „Der Gewissenswurm" (ebendas. 1874), „Der ledige Hof" (ebendas. 1877) vorhanden. — Die Possen Anzengrubers erscheinen so unerfreulich wie die Versuche zu Sittenkomödien, die in andern als den Volkskreisen spielen; der Dichter darf, wie es scheint, weder einen gewissen Ernst seiner Anlage noch den eigentlichen Heimatsboden seines Talents verleugnen.

Auch Anzengrubers Novellen bestätigen diese allgemeine Wahrnehmung. Seine „Dorfgänge" (Wien 1879) enthalten eine Gruppe vorzüglicher, in ihrer Besonderheit unübertrefflicher Geschichten und Charakterbilder. Der Mehrzahl nach schildern sie den Zersetzungsprozeß der kirchlichen Anschauung und Gesinnung, der gerade in den katholischen Volkskreisen schon gewaltige Ausbreitung gewonnen hat. „Wie der Huber ungläubig ward", „Der gottüberlegene Jakob" sind Meister- und Musterstücke dieser Art. Auch die erschütternde Erzählung „Der Einsame" in der „Feldrain und Waldweg" (Stuttgart 1882) betitelten Sammlung sowie eine Reihe zur Zeit noch zerstreuter Kalendergeschichten erweisen die innere Neigung des Dichters, die Konflikte zwischen der kirchlichen Tradition und der Volksseele darzustellen. Daß er auch andre Lebensmomente in knappster Kürze und mit fast unheimlicher Gewalt zu verkörpern weiß, belegt unter andern die einfache Dorfgeschichte „Die Polizze".

Der außerordentliche Unterschied zwischen der naiven, oft selbst etwas rohen Kraft eines Poeten wie Anzengruber und eines Dichters, der mehr nach dem Schein der Urwüchsigkeit strebt, als dieselbe in Wahrheit besitzt, tritt uns entgegen, wenn wir die Dorfgeschichten Hopfens denen des Wiener Dramatikers und Erzählers zur Seite stellen. Hans Hopfen ist sicher kein unbedeutendes, sondern im Gegenteil ein höchst energisches, von Haus aus mit einem Zug zur selbständigen Lebenserfassung und poetischer Originalität ausgerüstetes Talent. Geboren am 3. Januar 1835 zu München, besuchte er das Gym-

nasium daselbst und studierte bis 1858 auf der Münchener Universität die Rechte, widmete sich zwei Jahre der vorgeschriebenen Gerichtspraxis und bestand die juristische Staatsprüfung, vertauschte dann aber den richterlichen mit dem litterarischen Beruf. Durch das „Münchener Dichterbuch", das Emanuel Geibel 1861 herausgab, war er als einer der begabtesten unter dem jüngern Nachwuchs der Münchener Poetenschule mittels prächtiger Balladen und lyrischen Dichtungen eingeführt worden. Zwischen 1862 und 1863 unternahm er Reisen nach Italien und Frankreich, lebte längere Zeit in Venedig und Paris, ging 1864 als Generalsekretär der Schiller-Stiftung nach Wien und siedelte 1866 nach Berlin über. Die beste und reinste Bewährung seines Talents liegt in der Sammlung seiner „Gedichte" (Berlin 1882), welche die Originalität wie den innern Reichtum des Poeten bekundet. Gedichte von tiefster Innigkeit und schlichtestem Ausdruck stehen neben andern, in denen ein mächtiger Gedanke nach Verkörperung in einem majestätischen Bild und in klangvoller Diktion ringt; die lyrischen Dichtungen Hopfens sind Gelegenheitsdichtungen im besten Sinn, und der Dichter fühlt sich nie zu virtuoser Variation seiner Empfindung gedrungen; die Balladen entstammen aus frischer Anschauung und treffen ohne künstlichen Archaismus den Ton der ältern volkstümlichen Ballade außerordentlich glücklich, das Meisterstück darunter, „Die Sendlinger Bauernschlacht", ist eine Perle neuerer Poesie. Eine etwas kapriziös-originelle, doch immerhin fesselnde kleine poetische Erzählung: „Der Pinsel Mings, eine chinesische Geschichte in Versen" (Stuttgart 1868), reihte sich den Gedichten an. Die Romane: „Verdorben zu Paris" (Stuttgart 1867), „Arge Sitten" (ebendas. 1869), „Juschu, Tagebuch eines Schauspielers" (ebendas. 1875), „Mein Onkel Don Juan" (Berlin 1881) zeugten von lebhafter, durch alle äußern Welteindrücke rasch angeregter Phantasie, aber auch von einem krankhaften Zug in dieser Phantasie, der sich dem Häßlichen, Peinlichen und alledem, was im Rotwelsch der Journalistik das „Pikante" genannt wird, mit entschiedener Vorliebe zuwandte. Auch der Pessimismus wirft gelegentlich seinen Schatten in diese Gebilde. Die Charakteristik der zahlreichen durchaus modernen Figuren, die in ihnen mitwirken, ist zumeist straff und scharf, die Grundidee und Grundempfindung selten poetisch. In den „Bayrischen Dorfgeschichten" (Berlin 1878) und den „Tiroler

Geschichten" (ebendas. 1871) versucht der Poet, mit völlig entgegengesetzten Mitteln zu wirken; die Neigung zu kraftgenialen Absonderlichkeiten, von welcher jede überreizte und blasierte Gesellschaft beherrscht wird, spielt hier eine entschiedene Rolle. Glücklicher erscheint und wirkt Hopfen in den drei „Geschichten des Majors" (Berlin 1880), einem süddeutschen Offizier in den Mund gelegt, in allen drei Geschichten von einem Hauch poetischer Stimmung durchweht. Sowohl „Der verlorne Kamerad" als „Die Wette Schabernacks" und „Flinserls Glück und Ende" bergen prächtige Situationen und einen poetischen Hauch, der dem fingierten Erzähler unbewußt aus seinen lebendigen Erinnerungen aufsteigt. Als Dramatiker versuchte sich Hans Hopfen mit den Schauspielen: „Aschenbrödel in Böhmen" und „In der Mark".

Wenn es im allgemeinen das Mißgeschick der neuesten deutschen Poesie war, zahlreiche Talente zu zählen, welche nach dem ersten Anlauf zu einem wahrhaft künstlerischen Ziel ermatteten und entweder überhaupt verstummten, oder sich völlig an die formlose, nur für den Bedarf des Augenblicks produzierende Belletristik hingaben, so fehlte es auch nicht an Begabungen, denen es besser gelang, ihre Phantasie, ihre künstlerische Sprache und Formgewandtheit als ihre eigenste Natur, ihre Empfindung und Weltanschauung kräftig zu entwickeln. In einem Produktionsdrang, der zu äußerlich blieb, um die erfaßten Stoffe mit warmem und wahrhaftem Leben zu erfüllen, betraten sie alle Gebiete der Dichtung und fühlten sich mehr zu unablässig neuen Schöpfungen angeregt als berufen, ihre epischen und dramatischen Erfindungen, die ihnen leicht fielen, sich völlig zu eigen zu machen und sie aus ihrem Innersten heraus wahrhaft zu gestalten. Zu den Dichtern dieser Art zählt vor vielen andern Julius Grosse. Geboren am 25. April 1828 zu Erfurt, studierte er in Halle die Rechte und veröffentlichte schon als Student als poetisches Erstlingswerk eine Tragödie: „Cola di Rienzi" (Leipzig 1851), ging dann nach München, um sich der Malerei zu widmen, bis ihn der poetische Produktionsdrang erneut zur Litteratur führte. Im Jahr 1870 siedelte er als Generalsekretär der Schiller-Stiftung nach Weimar, 1875 nach Dresden, 1880 wieder nach Weimar über. In seinen „Gedichten" (Kassel 1857; neue Ausgabe, Berlin 1875; Auswahl, ebendas. 1882) erwies er sich als eine phantasievolle, leicht angeregte,

hauptsächlich plastisch-epischer Darstellung und einer bilderreichen Gedankenpoesie, die freilich oft Rhetorik blieb, zuneigende Begabung. Im lyrischen Gedicht traf er zuzeiten den glücklichsten Ausdruck für eignes Erlebnis und eigne Empfindung, und seine ersten epischen Dichtungen: „Das Mädchen von Capri" (München 1862) und das Idyll „Gundel vom Königssee" (Leipzig 1864), schienen eine gedeihliche Entwickelung zu verbürgen. Rasch aber drängten sich neben und zwischen diejenigen Dichtungen, welche die Vorzüge des Dichters ins beste Licht setzten, wie: „Der graue Zelter", „Des Ketzers Beichte" und andre (in der Sammlung „Erzählende Dichtungen", Berlin 1871—72) und das geistreich-phantasievolle „Abul Kazims Seelenwanderung" (Berlin 1872), eine große Anzahl von halb ausgereiften Dichtungen, von rasch erfaßten Stoffen, zu denen der Poet keine innere Beziehung gewonnen hat, oder in welchen er seinem poetischen Grundgedanken eine phantastisch unwahre Gestalt verleiht. Zu den Produktionen ersterer Art sind die meisten der „Novellen" (München 1861—63), zu den letztern die Romane: „Untreu aus Mitleid" (Braunschweig 1868) und „Gegen den Strom, Ideale und Karikaturen" (ebendas. 1871) zu zählen. Derselbe Dichter, welcher der Form im äußerlichsten Sinn, dem bloßen Klang und Reiz des Verses so große Wirkungen beimißt, daß er Hebbels „Judith" in Jamben umschrieb und das esthnische Volksmärchen „Die Abenteuer des Kalewiden" (Leipzig 1875) nachsang, legt anderseits auf die Form im höhern Sinn, auf völlige Durchbildung des Stoffs, Gleichmaß der Gesamtausführung, Proportionalität der Teile, auf Klarheit und Kraft des Stils in seinen Prosaerzählungen so gut wie gar keinen Wert, wie unter andern die Romane: „Maria Mancini" (Stuttgart 1869), „Der neue Abälard" (Leipzig 1871), „Daponte und Mozart" (Jena 1874), „Zweierlei Maß" (Leipzig 1878), „Sophie Monnier" (Dresden 1876) erweisen. Die merkwürdige Ungleichheit, welche die epischen Werke des Dichters in Vers und Prosa aufzeigen, kehrt auch in seinen dramatischen Dichtungen wieder. Im allgemeinen leiden dieselben unter einem Übergewicht mehr epischer und lyrischer als dramatischer Momente, im besondern aber an dem Mangel an Wärme, an innerer Teilnahme des Poeten für seine Stoffe und vor allem für seine Charaktere. Wo er sich entweder mit dem Pathos der letztern eins fühlt, wie in der Tra-

gödie „Der letzte Grieche“ („Gesammelte dramatische Werke“, Leipzig 1870—71), oder wo er von der Farbenpracht und der dämonischen Seite eines Stoffs stärker in Mitleidenschaft gezogen wird, als es sonst seine Art ist, wie in der Tragödie „Tiberius“ (Wien 1876), da empfindet man lebhaft, wie reich und frisch die ursprüngliche Begabung Grosses von Haus aus ist.

Zu den zahlreichen Poeten, denen es nicht gelang, mit ihren spätern Produktionen ihre Anfänge zu übertreffen, gehört auch der Poet des reizenden und frischen „Jungfriedel“. August Becker, geboren am 27. April 1828 zu Klingenmünster in der Rheinpfalz, studierte zu München Geschichte und Philosophie, lebte dann als Schriftsteller zuerst in München, später in Wien, gegenwärtig in Eisenach. Seinen ersten Ruf erwarb er mit dem lyrisch-epischen Gedicht „Jungfriedel, der Spielmann“ (Stuttgart 1854; „Lieder Jungfriedels“, 1858), in welchem sich Phantasie, lyrische Stimmung und eine jugendliche Lust an allen Lebenserscheinungen zu vortrefflicher Gesamtwirkung vereinigten. Von Kraft und künstlerischem Streben zeugten auch seine ersten „Novellen“ (Pest 1856), unter denen die Preisnovelle „Die Pestjungfrau“. Von Beckers größern Romanen: „Des Rabbi Vermächtnis“ (Berlin 1866), „Verfemt“ (ebendas. 1868), „Das Turmkätherlein“ (Leipzig 1872), „Das Johannisweib“ (ebendas. 1873) und andern, verdient hauptsächlich der erste mit seinem teilweise sehr interessant ausgeführten kulturhistorischen Hintergrund Hervorhebung; doch gelang es dem Poeten nicht, wie in seinen Jugendarbeiten, eine kräftige Individualität und die eigne poetische Stimmung in diesen Produktionen geltend zu machen. — Vielseitiger, produktiver und gleichsam poetisch verwandlungsfähig in seinen Talentäußerungen zeigt sich Eduard Duboc, pseudonym Robert Waldmüller. Geboren am 17. September 1822 zu Hamburg, war er anfänglich Kaufmann, widmete sich später der Litteratur, unternahm größere Reisen nach Italien, Griechenland und ließ sich seit 1857 in Dresden nieder. Duboc bethätigte ein poetisches, dem Realismus stark zuneigendes Talent zuerst mit den frischen und liebenswürdigen Idyllen „Unterm Schindeldach“ (Hamburg 1851), dem humoristischen Gedicht „Irrfahrten“ (Berlin 1853), den beiden Sammlungen: „Lascia passare“ (Hamburg 1857) und „Gedichte“ (ebendas. 1857). Ihnen gesellten sich später neue „Dorfidyllen“ (Stuttgart 1860), „Walpra“

(Alpenidyll, Leipzig 1872) und verschiedene zerstreute Dichtungen, welche durch lebendige Beobachtung und Schilderung ausgezeichnet waren. In seinen Erzählungen und Romanen schlägt Duboc-Waldmüller die grundverschiedensten Töne an, und in allzu straff angewandter oder kühler Objektivität verhüllt er vor dem Leser nicht bloß seine subjektive Empfindung, sondern seine Weltanschauung überhaupt. Wenn man den Künstlerroman „Gehrt Hansen" (Berlin 1862) und „Das Vermächtnis der Millionärin" (Leipzig 1870) oder „Schloß Roncanet" (Berlin 1874) und „Die Somosierra" (ebendas. 1880) oder auch eine Reihe der kleinern Erzählungen des Poeten miteinander vergleicht, so empfängt man den Eindruck bunter, scharf aufgefaßter und zum Teil lebendig bewegter Gruppen, denen oft Licht und Wärme des Mitlebens und der innern Hingabe des Dichters an die Erscheinungen mangeln. Am glücklichsten erscheint uns der Dichter in der humoristischen Erzählung, und sein angeblich einem neapolitanischen Fabulisten nacherzählter Roman „Don Adone" (Leipzig 1882) darf trotz der unverkennbar aus „Don Quichotte" geschöpften Anregung als ein geistreich-frisches und in seiner Weise glänzendes Werk bezeichnet werden.

Zu den neuern Dichtern, welche sich auf verschiedenen Gebieten der Poesie und in wechselnden Formen mit Glück bethätigten, gehört ferner Albert Julius Schindler, pseudonym Julius von der Traun, geboren am 26. September 1818 zu Wien, als Notar daselbst lebend und in den politischen Kämpfen und Wirren Österreichs seit 1848 und namentlich seit 1861 vielgenannt. Mit der Novellensammlung „Südfrüchte" (Leipzig 1848) und der epischen Dichtung „Die Rosenegger Romanzen" (Wien 1852) eröffnete J. v. d. Traun seine poetische Laufbahn. Namentlich die letztern bewährten ein frisches, den Volkston mit echt poetischer Sicherheit treffendes Talent. Die entschiedene novellistische Begabung trat besonders in der düstern, aber höchst charakteristischen „Geschichte des Scharfrichters Rosenfeld und seines Paten" (Wien 1853) hervor. Das Volksdrama „Theophrastus Paracelsus" (Berlin 1858), die epischen Dichtungen: „Salomon, König von Ungarn" (Wien 1873), „Toledaner Klingen" (ebendas. 1876) und zerstreute Novellen, unter ihnen „Die Äbtissin von Buchau" und „Der Gebirgspfarrer", erwiesen, daß der Dichter abseits der breiten

Straße einsame Pfade einzuschlagen und Hörer und Leser auf dieselben nachzuziehen versteht. — Ein jüngerer österreichischer Poet, Ferdinand von Saar, geboren am 30. September 1833 zu Wien, von 1854—59 österreichischer Offizier, seitdem seiner poetischen Produktion lebend, erregte mit den schwungvollen und das Talent zu kräftiger Charakteristik bekundenden Tragödien: „Kaiser Heinrich IV." (Heidelberg 1863—67) und „Die beiden de Witt" (ebendaf. 1875) und mit den feinsinnigen, etwas pessimistisch gestimmten „Novellen aus Österreich" (ebendaf. 1876) berechtigte Erwartungen. — Endlich ist der Gruppe moderner Poeten größern Stils, wie sie mit einem deutsch-schweizerischen Poeten begann, ein deutsch-schweizerischer Dichter, Joseph Viktor Widmann, hinzuzugesellen. Geboren am 20. Februar 1842 zu Rennowitz in Mähren, aber in Liestal aufgewachsen und erzogen, besuchte Widmann Gymnasium und Universität zu Basel, studierte hier und in Heidelberg Theologie, fungierte als Pfarrhelfer in Frauenfeld und Direktor der Mädchenschule in Bern und trat in letzterer Stadt 1880 in die Redaktion der Zeitung „Der Bund" ein. Von ihm erschienen Dramen, wie: „Iphigenie in Delphi" (Winterthur 1865), „Arnold von Brescia" (Frauenfeld 1866), eine epische Dichtung in zwanzig Gesängen: „Buddha" (Bern 1869), „Mose und Zipora, ein himmlisch-irdisches Idyll" (Berlin 1874). Höher als diese talentvollen Erstlingsdichtungen steht Widmann nach unsrer Empfindung in dem reizenden Pfarridyll „Dem Menschen ein Wohlgefallen" (Zürich 1876), der Tragödie „Önone" (ebendaf. 1879), dem humoristischen Buch „Rektor Muslins italienische Reise" (ebendaf. 1881) und den Novellen „Aus dem Fasse der Danaiden" (ebendaf. 1884).

---

2) Lyriker und lyrisch-epische Dichter.

Die sämtlichen seither genannten und charakterisierten Dichter zeigen bei aller Verschiedenheit einen gemeinsamen Antrieb, sich gegen die Spezialitätsneigung der Gegenwart aufzulehnen und das Recht der poetischen Phantasie und Gestaltungskraft auf den Vollbesitz der Welt und die Herrschaft über alle künstlerischen Formen zu wahren. Ihnen schließt sich zunächst eine

Gruppe von Poeten an, welche, ohne sich immer auf die Lyrik und lyrische Epik zu beschränken, doch mit den Wurzeln ihres Wesens dem Boden dieser angehören und in einer der lyrischen Stimmung und lyrischen Kunst eher abgeneigten als zugewandten Zeit den Beweis gaben, daß der lyrische Quell im deutschen Gemüt und Leben dennoch nicht versiegt sei.

Der erfolgreichste aller nach Geibel aufgetretenen deutschen Lyriker war Friedrich Bodenstedt. Derselbe ward am 22. April 1819 zu Peine im Königreich Hannover geboren. Seine Jugend scheint nicht zu den Dichterjugenden gehört zu haben, die einen sonnig-goldnen Nachschimmer über das ganze Leben werfen. Um die Bildung, die Rettung des eigensten, innern Wesens, des berechtigten Lebensdrangs galt es, frühe Kämpfe zu bestehen. Bodenstedt studierte auf den Universitäten von Göttingen, München und Berlin und ging im Jahr 1840 nach Rußland, um, gleich so vielen Deutschen, eine Hauslehrerstelle daselbst zu übernehmen. Sein Geschick führte ihn jedoch günstig in das große Haus des Fürsten Michael Gallizin und nach Moskau, wo er mit Interesse und Vorliebe neben einigen poetischen Arbeiten das Studium der slawischen Sprachen und Litteraturen pflegte, deren erste Früchte die schon 1843 erschienenen „Übersetzungen aus Puschkin, Lermontow und Koslow" nebst eignen „Gedichten" waren. Im gleichen Jahr verließ Bodenstedt Moskau, um nach Tiflis zu gehen. Von dort aus unternommene Reisen und Wanderungen durch Grusien, Georgien, Armenien verschafften ihm die reichsten Anschauungen und Eindrücke; um diese zu gewinnen, scheute er keine Gefahr, wie er denn im Frühling 1844 mit seinem Freund Dr. Georg Rosen beinahe das Opfer seines Reiseeifers geworden wäre. Während der Übersteigung der hohen Gebirgskette, die Armenien von Georgien trennt, brach strenge Kälte ein, und die Reisenden blieben zuletzt ermattet im hohen Schnee und in der Nähe einer kurz zuvor erfrornen Karawane stecken. Nur durch Kosaken, die der General von Kiel, der damalige Kommandant von Eriwan, nach den deutschen Freunden, die Gefahr derselben ahnend, ausgesendet hatte, wurden sie errettet. Für den Dichter machten sich leider die Folgen dieses furchtbaren Erlebnisses in lange nachwirkenden Leiden geltend. Trotzdem ließ er sich während seines Aufenthalts in Tiflis von fernern Wanderzügen nicht abhalten. Die ruhigern Zeiten wurden dem Studium der orientalischen Sprachen und

Litteraturen gewidmet. Ein rüstiger, weiser Alter, der Bodenstedts Lehrer im Tatarischen ward, gab ihm zugleich den ersten Anlaß zu seiner spätern köstlichen Fiktion vom Weisen von Gjäntscha, den er zu einer im Abendland gefeierten Persönlichkeit erhob, während ihn im Morgenland niemand kannte. Im Jahr 1845 bereiste Bodenstedt die Krim, schiffte über das Schwarze Meer nach Kleinasien und kehrte endlich über Konstantinopel und die griechischen Inseln 1846, ein völlig gereifter, weltfroher Mann, in die Heimat zurück. Nicht nur sein Geist, seine Kenntnisse waren unendlich bereichert, auch für sein innerstes Wesen hatte er auf den großen Weltfahrten den köstlichen Schatz des echtesten, größten, freiesten Humors gewonnen, von dem die „Lieder des Mirza Schaffy" bald leuchtende Proben bringen sollten.

Kurze Zeit nach seiner Heimkehr lebte Bodenstedt in München, im Sturmjahr 1848 im vielbewegten Triest an der Redaktion des „Lloyd" beteiligt. Er schrieb zunächst sein vortreffliches Buch „Die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen" (1848; zweite Auflage, durch eine Geschichte der orientalischen Frage vermehrt, 1855), dem 1850 seine eignen Wandererlebnisse in „Tausendundein Tag im Orient" und 1851 die „Lieder des Mirza Schaffy" folgten, welche den Ruhm ihres Dichters weithin trugen.

Vor 1848 hatte Bodenstedt noch Italien, 1849 Paris besucht. Nach seiner glücklichen Verheiratung übernahm er 1850 in Bremen die Mitredaktion der „Weserzeitung". Im Frühling des Jahrs 1854 ward der Dichter durch König Maximilian von Bayern nach München berufen und wenige Monate später zum Professor der slawischen Sprachen und Litteraturen an der Universität ernannt. Von eignen Produktionen erschienen in den ersten Münchener Jahren ein zweiter Band „Gedichte" und das Trauerspiel „Demetrius" mit dem schönen Widmungssonett an König Max II., 1859 das „Festspiel zur Jubelfeier des hundertjährigen Geburtstags Friedrich Schillers in München". Daneben aber begann mit dem Jahr 1857 die Veröffentlichung von „Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke". Bodenstedt nahm in diesem Werk einen Stoffkreis und eine Idee, welche schon die Romantiker beschäftigt hatten, wieder auf: durch eine systematische Auswahl und Übertragung der bedeutendsten altenglischen Dramen die Vorläufer und Mitbewerber Shakespeares in Deutsch-

land bekannt zu machen. Seine Absicht konnte dabei (wie ihm irrigerweise von verschiedenen Seiten her unterstellt ward) keineswegs die sein, dem Ruhm Shakespeares Rivalen geben zu wollen, sondern es handelte sich um eine litterarisch-kulturhistorische Würdigung sehr bedeutender Dichter, über die Shakespeare auch dann noch hervorragt, wenn man sie nicht zu den Toten wirft. Bodenstedt widmete seinem Werk über diese Dramatiker, das neben litterarhistorisch-kritischen Abhandlungen die wichtigsten Dramen derselben entweder ganz oder in den Hauptszenen mitteilt, die höchste Sorgfalt.

Im Jahr 1865 erschienen „William Shakespeares Sonette in deutscher Nachbildung", die erste gelungene Wiederdichtung jener kostbaren lyrischen Dichtungen, die der größte Dramatiker uns hinterlassen. Sie bildete den Prolog zu einer neuen Übertragung von Shakespeares Werken, die Bodenstedt im Verein mit mehreren Freunden unternahm. Im Jahr 1867 verließ er München, nahm eine Berufung als Intendant des Hoftheaters zu Meiningen an, legte indes dieses Amt bereits 1869 wieder nieder, lebte noch einige Jahre in Meiningen und ließ sich 1877 bleibend in Wiesbaden nieder, fortwährend litterarisch thätig. Eine Reise durch die Vereinigten Staaten unterbrach das Stillleben in der Badestadt.

Eine früh veranstaltete Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (Berlin 1865—69) umfaßt keineswegs alle und nicht einmal die Hauptwerke Bodenstedts vollständig. Die Quintessenz der Lyrik des Poeten ist in „Die Lieder des Mirza Schaffy" (Berlin 1851, 50. Auflage 1874) enthalten. Die Anmut, die Lebensfülle, die strahlende Heiterkeit derselben, der leichte Anflug fremdländischer Originalität, der den Gedichten dadurch gegeben war, daß sie Bodenstedt einem Weisen von Tiflis in den Mund legte, die Farbenfrische und der Wohllaut beinahe aller Mirza Schaffy-Lieder erfreuten sich mit Recht allgemeiner Zustimmung und gingen namentlich auf den Schwingen der Musik von Mund zu Mund. Die Maske des orientalischen Wein- und Liebessängers ist durchsichtig genug, um darunter die Züge des deutschen Lyrikers erkennen zu lassen. Eine selten glückliche Mischung von Empfindung und Geist, von fröhlichem Übermut und innigem Gefühl zeichnet die Gedichte aus; die Erinnerungen Bodenstedts an Tiflis, die schöne Kyrosstadt, reichen gerade aus, um den Liedern und Sprüchen des Mirza Schaffy einen beson-

dern Reiz zu verleihen. Ein Nachglanz des hell schimmernden Lichts dieser Liedersammlung vergoldet auch die Sammlung „Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys“ (Berlin 1874), in welcher der Dichter, ganz in der Doppelweise des ersten und berühmtesten Liederbuchs, unmittelbare Lyrik und heitere didaktische Poesie, Spruchweisheit in originellen Formen abwechseln läßt. Die satirische Übertragung der neuesten abendländischen Forschung in die orientalische Vorstellungsweise in Gedichten, wie: „Die letzten Gründe“ und „An einen neuen Weltanschauer“, zeigt ebenso wie eine Reihe entzückender Lieder, daß der Poet nicht gealtert ist. Die verschiedenen Sammlungen: „Alte und neue Gedichte“ (Berlin 1867—69), „Einkehr und Umschau“ (Jena 1874), „Abendland und Morgenland“ (Leipzig 1882) erscheinen als Resultate eines langen, vielbewegten Wanderlebens, in welchem der Dichter unablässig poetische Anregungen empfangen, aber auch gegeben hat. Bodenstedts Lieder zeichnen sich immer durch frische Sangbarkeit und die anmutigste Beweglichkeit des Ausdrucks, selten durch jene tiefsinnigen, gleichsam geheimnisvollen Laute aus, welche den letzten und höchsten Zauber der Lyrik bewirken. Die reflektierenden Elemente gewinnen allmählich in den vermischten Gelegenheitsdichtungen Bodenstedts das Übergewicht, aber auch die Reflexion behält bei ihm meist eine poetische Wirkung durch die glückliche bildliche Einkleidung, den lebendigen Wechsel von Pathos und guter Laune, mit der sie vorgetragen wird. Er hat das Geheimnis erlauscht, seiner verständigen Betrachtung wie seinen philosophischen Anwandlungen Stimmung oder doch den Schein der Stimmung zu verleihen, und bleibt dadurch frischer als die meisten Didaktiker.

An die lyrischen Dichtungen Bodenstedts schließen sich die erzählenden an. Sein episches Gedicht „Ada, die Lesghierin“ (Berlin 1863) hatte hauptsächlich ein deskriptives Verdienst und war eine Frucht seines Aufenthalts im Kaukasus. Poetischer, lebensvoller, kürzer zusammengedrängt sind die erzählenden Gedichte: „Der Edelfalk“, „Harun und Habakuk“, auch einzelne Episoden oder Bilder aus dem Gedicht „Andreas und Marfa“. Kleinere erzählende Gedichte finden sich in den lyrischen Sammlungen zerstreut, beinahe alle zeichnen sich durch frische Anschaulichkeit aus. In den Erzählungen in Prosa ist Bodenstedt minder glücklich, er gehört zu jenen Talenten, die des Rhythmus und Reims bedürfen, um die ihnen innewohnende Poesie enthüllen

zu können. Seine „Kleinen Erzählungen“ (München und Augsburg 1863) sind durch originelle Schilderungen über die Linie erhoben, welche der Dichter in den Erzählungen „Aus deutschen Gauen“ (Jena 1871) und in dem Roman „Das Herrenhaus im Eschenwalde“ (ebendas. 1872) einhält. Weder Handlung noch Charakteristik weisen hier besondere Energie und Originalität auf, einige wenige Szenen sind durch einen lyrischen Hauch belebt. Auch als Dramatiker war Bodenstedt trotz mannigfacher Anläufe nicht glücklich. Die Tragödien: „Demetrius“ (Berlin 1856) und „Kaiser Paul“ (ebendas. 1882), das Lustspiel „König Autharis Brautfahrt“ (ebendas. 1860) und das Drama „Alexander in Korinth“ (Hannover 1876) beweisen, daß Bodenstedt sich nicht gemeine und alltägliche Stoffe wählt, daß seine Phantasie bedeutende Vorgänge dramatisch zu beleben suchte. Aber da ihm die Spannkraft, eine Handlung nicht in epischer Folge, sondern in unablässiger Steigerung darzustellen, da ihm die Schlagkraft des dramatischen Ausdrucks gebrach, da er namentlich die anmutige Breite seiner Lyrik und Epik nicht zu opfern vermochte und die Scheu kontemplativer, lyrisch gestimmter Naturen hegte, der Leidenschaft in ihre letzten Tiefen zu folgen, so entsprach der Erfolg den bedeutenden Anläufen nicht.

Ein Poet, welcher sich gleichfalls vor allen als Lyriker auszeichnet und sein Bestes als solcher gibt, ist Johann Georg Fischer. Geboren am 25. Oktober 1820 zu Groß-Süssen in Württemberg, war Fischer zuerst Volksschullehrer, studierte dann zu Tübingen und ward 1853 als Lehrer der Naturwissenschaften, der Geschichte und deutschen Sprache an der Oberrealschule in Stuttgart angestellt. In seinen „Gedichten“ (Stuttgart 1854), „Neuen Gedichten“ (ebendas. 1869) sowie in der Sammlung „Frisches Grün“ (ebendas. 1873) reiht sich Fischer den besten und namentlich den reichsten Lyrikern der Zeit an, indem ihm alle lyrischen Töne vom schlichtesten volkstümlichen Lied, vom heitern Scherz bis zum schwungvollen und gedankenschweren Pathos zu Gebote stehen. Die an das Volkslied, da und dort an Uhland und Mörike gemahnenden rein lyrischen Klänge entstammen, wie es scheint, größtenteils einer sehr eindrucksreichen, von den Reizen der Heimat erfüllten und erfrischten Poetenjugend; aber ein Nachhall derselben, der zu Herzen geht, findet sich auch in den neuesten Produktionen Fischers. Die Gelegenheitsdichtungen galten großenteils patriotischen Anlässen

und Festen, den Grundton derselben gibt das Gedicht „Nur einen Mann aus Millionen“, in welchem der Poet lange vor 1866 dem künftigen Diktator entgegenjauchzt, der die deutschen Stämme „ins starre Joch der Einheit zwingt“. Eine idyllisch-epische Dichtung Fischers: „Der glückliche Knecht“ (Stuttgart 1881), erweist ein glückliches Talent für frische Wiedergabe einfacher Zustände und enthält einige vortreffliche Züge. Die Dramen Fischers: „Saul“ (Stuttgart 1861), „Friedrich II. von Hohenstaufen“ (ebendas. 1863), „Florian Geyer“ (ebendas. 1866), „Kaiser Maximilian von Mexiko“ (ebendas. 1868) entbehren einer wohlgefügten Handlung und kräftiger Charakteristik keineswegs völlig. Aber die Handlung ist zumeist nicht stark und fortreißend, die Charakteristik nicht mannigfaltig und nicht warm genug, um den Eindruck echten dramatischen Lebens hervorzurufen. Selbst die glücklichste Stoffwahl, die der Dichter getroffen, die Tragödie des Kaisers Maximilian von Mexiko, war vielleicht den historischen Ereignissen zu hastig auf dem Fuß gefolgt, um in ihrer ganzen tragischen Tiefe und Gewalt erschöpft zu werden.

Als Lyriker und poetische Erzähler tauchen aus der Überzahl der Halbbegabungen einige wahrhafte und kräftige Talente, lyrische Individualitäten festen Gepräges und feinsten Schliffs empor. Allen voran steht hier Wilhelm Hertz. Geboren am 21. September 1835 zu Stuttgart, studierte er in Tübingen Philosophie und germanische Philologie, unternahm einige größere Studienreisen, hielt sich namentlich längere Zeit in England auf, habilitierte sich 1862 als Dozent an der Universität in München und ward 1868 zum Professor der Litteraturgeschichte am Polytechnikum daselbst ernannt. Hertz ist ein Dichter, in welchem sich die eigentümlichen Vorzüge der schwäbischen Poetenschule mit solchen paaren, welche der Münchener Poetengruppe angehörten, an deren Spitze Geibel und Heyse ein Jahrzehnt und länger standen. Seine „Gedichte (Hamburg 1859) waren von einem starken und frohen, ja glühenden Lebensgefühl erfüllt, in den „Umbrischen Nächten“ sprach sich eine nahezu antike Genußfreudigkeit in plastischen und mächtigen Rhythmen aus, durch die Lieder und liedähnlichen Gedichte weht das warme und tiefe Heimatsgefühl, dem die schwäbischen Dichter immer neuen und doch schlichten Ausdruck zu geben wissen, eine völlig gereifte und in sich selbst sichere Weltanschauung liegt dem poetischen Empfinden und

Erfassen Hertz' zu Grunde. So reich und echt auch seine lyrischen Empfindungen und Stimmungen erscheinen, so ist genug objektive Lust an den Erscheinungen und gesunde Gestaltungskraft vorhanden, um Hertz vor allem zum erzählenden Dichter zu machen. Während die in den „Gedichten" enthaltenen erzählenden Dichtungen, namentlich in den orientalischen: „Am Ganges" und „Schafara", über alle Welt hinschweifen, halten sich die spätern selbständigen kleinen Epen des Dichters in der Welt, welche die mittelalterliche Sage und ritterliche Dichtung umfaßte, behandeln zumeist Stoffe, welche von der mittelalterlichen Dichtung gleichfalls schon behandelt worden sind, verleihen denselben aber ein eignes, dem Dichter angehöriges Leben und wirken durch ihre Frische und knappe Kürze, durch die Hervorkehrung der allgemein poetischen, ewig gültigen Momente durchaus wie lebendige Poesie; das mittelalterliche Kostüm läßt hier die wahren Menschenproportionen besser erkennen als in zahllosen aus der mittelalterlichen Welt geschöpften Dichtungen und Erzählungen. Die besondern Vorzüge, welche Wilhelm Hertz auszeichnen, zeigen sich schon in den Gedichten: „Lanzelot und Ginevra" (Hamburg 1860) und „Heinrich von Schwaben, eine Kaisersage" (Stuttgart 1867), vor allen aber in den beiden Gedichten: „Hugdietrichs Brautfahrt" (ebendas. 1863) und „Bruder Rausch, ein Klostermärchen" (ebendas. 1882). Das letztere Gedicht darf als beste Schöpfung des Poeten, aber auch als eine der besten modernen lyrisch-epischen Dichtungen überhaupt gelten. Lebensfülle, sinnliche Anmut, geistvoller Humor und vollendet schöner Vortrag verleihen ihr Anspruch auf bleibende Bedeutung. Die leicht mittelalterliche Färbung schließt einen besondern Reiz in sich und beeinträchtigt in nichts die Frische der Erzählung, die leichtflüssigen Verse des Ganzen zeugen von gereifter Kunst.

Eine echt poetische, lebendige, von der Freude am nächsten Einfall und der Lust an der Wiederholung gelegentlich noch allzusehr beherrschte Natur bewährt in seinen lyrischen und epischen Dichtungen wie in seinen kleinen Prosaerzählungen Rudolf Baumbach. Geboren am 28. September 1841 zu Kranichfeld in Thüringen, studierte er Philologie zu Jena und Leipzig und lebt als Gymnasiallehrer in Triest. In den Sammlungen: „Lieder eines fahrenden Gesellen" (Leipzig 1878), „Neue Lieder eines fahrenden Gesellen" (ebendas. 1880) und „Spielmannslieder" (ebendas. 1882) erleben die Lyrik der Wanderlust,

der poetische Humor der Landstraße, welcher Studenten- wie Gesellenlieder erfüllt, die urwüchsige Kraft des alten Schelmensangs eine durchweg erfreuliche Auferstehung. Der Dichter ist Herr des frischen und unmittelbar ergreifenden Tons, welcher diese Art Gedichte durchdringen muß. Die ältesten derselben scheinen uns auch die frischesten, einzelne Weisen bergen in ihrem lustig-übermütigen Klang auch tiefere Empfindung. Der Hauch von Wald und Feld, der Sonnenschein und der Zug der Wolken gehören von uralters her ebenso wie die Lust an Wein, Weib und Gesang in die Poesie hinein, welche Baumbach pflegt, und von der aus er sich zu seinen erzählenden Gedichten erhebt. Das erfolgreichste und verbreitetste dieser Gedichte, die Alpensage „Zlatorog" (Leipzig 1877), enthält einige vortreffliche Züge und Bilder. Anmutiger, poetisch tiefer, in den Schilderungen fortreißender, in der Schlußwendung wärmer und liebenswürdiger erscheint uns das kleine, in der thüringischen Heimat des Poeten spielende Gedicht „Frau Holde" (Leipzig 1881). Die farbige Lebendigkeit und der rhythmische Reiz des Gedichts werden hier durch die prächtige Figur und den unverfälschten Seelenadel der Heldin zu höherer Wirkung erhoben. Von Baumbachs übrigen kleinen Schriften seien die „Sommermärchen" (Leipzig 1881) und die gereimten „Schwänke" (ebendas. 1883) hervorgehoben, welche die Entwickelungsfähigkeit des prächtigen Talents bekunden und die Grenze, welche seiner Entwickelung gesetzt ist, noch nicht einmal klar erkennen lassen.

Eine verwandte Natur, welche gleichfalls im frischen Lied und Märchen sich kundgibt, übrigens schon einen kleinen Zug mehr zur Reflexion besitzt als Baumbach, ist Richard Volkmann, pseudonym Richard Leander. Geboren am 17. August 1830 zu Leipzig, studierte Volkmann Medizin und lebt gegenwärtig als ordentlicher Professor der Universität und Direktor der chirurgischen Klinik in Halle. Seine poetischen Werke, eine Sammlung „Gedichte" (Leipzig 1871), die prächtigen Märchen „Träumereien an französischen Kaminen" (ebendas. 1871, 12. Auflage 1880) und das Idyll „Aus der Burschenzeit" (Halle 1876), erheben sich über den spielenden Dilettantismus und bergen gleichwohl ein Element unbefangener Lust an der Poesie, ursprünglich-naiver, nicht künstlerisch gesteigerter und ausgestalteter Stimmung.

Auch einiger älterer Dichter, deren Namen sich jahrzehntelang

durch die Reihen der Tageslitteratur hindurchzogen, um nach dem Tod rascher vergessen zu werden, als sie verdient hatten, ist hier zu gedenken. Der eine von ihnen, Wolfgang Müller von Königswinter, geboren am 5. März 1816 zu Königswinter am Rhein, studierte Medizin, lebte zuerst als praktischer Arzt, dann nur als Schriftsteller in Düsseldorf und Köln, zuletzt in Wiesbaden und entfaltete eine vielseitige poetische und litterarische Thätigkeit, deren Kern die dichterische Verherrlichung des heimatlichen Rheinlands, seiner Natur, Sage, Volksart und Geschichte bildet. Wolfgang Müller starb am 29. Juni 1873 in Wiesbaden. Sowohl seine lyrischen Gedichte „Mein Herz ist am Rhein" (Hannover 1859) als die Balladen und Romanzen der „Lorelei" (Frankfurt a. M. 1851), das Idyll „Die Maikönigin" (Stuttgart 1852), das Märchen „Prinz Minnewin" (1854), die epischen Dichtungen: „Johann von Werth" (Köln 1858), „Der Zauberer Merlin" (Berlin 1871) und andre Produktionen des Dichters finden ihre Einheit in der rheinischen Frische, Lebenslust und Heiterkeit, welche sie alle durchdringt, erheben sich indes nirgends zur Höhe eigentlicher Gestaltenschöpfung oder zu jener Durchbildung der Individualität, welche die Dauer verbürgt. — Bedeutend eigenartiger, wenigstens nach einer bestimmten Richtung hin, erwies sich Adolf Böttger, am 21. Mai 1815 zu Leipzig geboren, wo er Philosophie und Sprachen studierte und sich dauernd niederließ. Nach einem mannigfach bedrängten Leben, das unter dem schreienden Widerspruch einer nur zur Poesie im engsten Sinn, in den zierlichsten Formen neigenden Begabung und eines auf den Erwerb angewiesenen Berufsschriftstellertums litt, starb Böttger am 16. November 1870 in Gohlis bei Leipzig. Er hatte seine poetische Laufbahn mit einer vor Erscheinen der Gildemeisterschen Übersetzung vielverbreiteten Übertragung von Lord Byrons sämtlichen poetischen Werken begonnen. Als Lyriker zart melodisch, aber ohne bestimmtes individuelles Gepräge, wie seine „Gedichte" (Leipzig 1845) erwiesen, schuf er als episch-lyrischer Dichter mit dem reizenden Frühlingsmärchen „Hyazint und Lilialide" (ebendas. 1849) und dem minder gelungenen: „Die Pilgerfahrt der Blumengeister" (ebendas. 1852) eine besondere Gattung poetischer Erzählung, die in ihren Nachbildungen und Nachahmungen schwächlich und kokett, bei ihm aber frisch und unmittelbar ist. Seine spätern poetischen Erzählungen, unter ihnen:

„Pausanias“ (Leipzig 1852), „Habana“ (ebendas. 1853), „Der Fall von Babylon“ (ebendas. 1856), sind durch prächtige Deskription und Reinheit der Sprache ausgezeichnet, entbehren aber jeder seelischen Vertiefung. Seine sämtlichen lyrischen und erzählenden Dichtungen wurden in den „Gesammelten Werken“ (Leipzig 1868) vereinigt.

Zu den in der Neuzeit häufigen Schriftstellern, welche ein poetisches Talent wesentlich in den Dienst wissenschaftlicher Forschung, anschaulicher Darstellung stellten und nur einen Schritt in das Gebiet der Poesie selbst thaten, gehörte auch der hervorragende Schilderer italienischen Landes und Lebens, der Geschichtschreiber der Päpste und des mittelalterlichen Rom, Ferdinand Gregorovius. Geboren am 19. Januar 1821 zu Neidenburg in Ostpreußen, besuchte er das Gymnasium zu Gumbinnen, studierte in Königsberg Philosophie und Theologie, widmete sich nach einer mehrjährigen Thätigkeit als Hauslehrer ganz der Litteratur und ging 1852 nach Italien, ward in Rom völlig heimisch und schrieb hier zwischen 1859 und 1872 das Hauptwerk seines Lebens, die „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“. Von seinen poetischen Jugendarbeiten sind die „Polen- und Magyarenlieder“ (Königsberg 1849), mit denen er sich in die Reihe der politischen Tendenzpoeten stellte, der originelle, halb satirische Roman „Werdomar und Wladislaw, aus der Wüste Romantik“ (ebendas. 1845) und die Tragödie „Der Tod des Tiberius“ (Hamburg 1854) zu nennen. Einer spätern Zeit gehört das kleine Epos „Euphorion, eine Dichtung aus Pompeji“ (Leipzig 1858) an, in deren Hexametern eine lebendige, durch die Gräberstadt angeregte Phantasie und ein frischer Nachhall antiker Dichtung glücklich zusammentrafen.

Wesentlich Lyriker und selbst in seinen außerpoetischen Schilderungen von Land und Leuten vielfach lyrisch gestimmt erscheint ein Poet wie Julius Rodenberg (Julius Levy). Geboren am 6. Juli 1828 zu Rodenberg in Kurhessen (Grafschaft Schaumburg), studierte er die Rechte zu Göttingen und Marburg, wendete sich dann ausschließlich der Litteratur zu, in der er mit den lyrisch-epischen Dichtungen: „Dornröschen“ (Bremen 1851) und „König Haralds Totenfeier“ (Marburg 1853) debütierte. Im Lauf bewegter Wanderjahre, die ihn vorzugsweise und wiederholt nach Frankreich, England und Irland führten, veröffent-

lichte er eine lange Reihe anmutig schildernder Reiseerinnerungen und lebendiger Skizzen. Nachdem er sich 1862 in Berlin bleibend niedergelassen, redigierte er mehrere hervorragende Zeitschriften und ist seit 1874 Herausgeber der Monatsschrift „Deutsche Rundschau". Der Dichtung im engern Sinn gehörte unter seinen spätern Schriften außer der Sammlung seiner „Gedichte" (Berlin 1864) „Die Myrte von Killarney, Idyll" (ebendas. 1867) an. Die Gedichte Rodenbergs zeichnen sich meist durch frische Sangbarkeit, durch eine anmutige Mischung weicher Empfindung und geistreicher Pointierung aus. Auch das Verdienst seiner Idylle und der Märchen, die er da und dort erzählt, ist im wesentlichen ein lyrisches. Unter seinen Romanen bekunden „Die Straßensängerin von London" (Berlin 1863) und „Die Grandidiers" (ebendas. 1880) vor allen die Beobachtungs- und Schilderungsgabe des Poeten, den liebevollen Blick für unscheinbare und originelle Züge verborgenen Lebens sowohl als für die glanzvollen Äußerlichkeiten des Treibens großer Weltstädte.

Ausschließlich als Lyriker erwarben ihren Platz innerhalb der neuesten deutschen Litteratur gleichfalls einige selbständige Naturen. Zu ihnen gehörte Ludwig Pfau; geboren 1821 zu Heilbronn, studierte er Philosophie in Tübingen, trat schon auf der Universität mit Gedichten hervor, die ihn als wahrhaften, den Ton des Volkslieds treffenden Lyriker bekundeten. Wegen seiner Beteiligung an den Bewegungen des Jahrs 1849 aus der Heimat flüchtig, lebte der Dichter zuerst in der Schweiz, dann in Paris und kehrte vor einigen Jahren nach Stuttgart zurück, wo er noch lebt. Seine Übertragungen der „Bretonischen Volkslieder" (in Gemeinschaft mit Moritz Hartmann, Köln 1859) und die Sammlung seiner „Gedichte" (Stuttgart 1874) erwiesen sein wahrhaft lyrisches Talent, einen Reichtum inniger Empfindung, ein Vermögen des echt lyrischen, schlichten Ausdrucks, die in der Lyrik der Gegenwart ihresgleichen suchen. — Reflektierter, aber nicht minder selbständig und eigenartig erscheint Otto Alexander Banck. Geboren am 17. März 1824 zu Magdeburg, widmete er sich dem Studium der Kunst, ließ sich nach größern Reisen und längerm Aufenthalt in Italien 1846 in Dresden nieder, wo er bis 1856 hauptsächlich feuilletonistisch thätig war, lebte zwischen 1858 und 1865 in München und siedelte dann aufs neue nach Dresden über. Bancks gesammelte „Gedichte" (Leipzig

1858) ragten durch ihre entschiedene Kraft hervor und erwiesen die Begabung des Dichters, namentlich nach der Seite gedankenreicher Symbolik und kaustischen Humors, zeugten jedoch in den lyrischen Dichtungen im engern Sinn auch von tiefer, warmer Empfindung und frischer Erfassung des Lebens. Neben schwungvollem Idealismus, der sich bis zur Überschwenglichkeit steigert, machen sich in einzelnen Dichtungen eine glühende Sinnlichkeit, die aber nie frivol wird, eine derbe Realität, die vor dem energischen Kraftausdruck nicht zurückschreckt, geltend.

Aus der übergroßen Zahl von Poeten, die man mehr reproduktiv als produktiv nennen darf, hebt sich durch lyrische Unmittelbarkeit und Durchbildung der Form unter andern Alexander Kaufmann (geboren am 15. Mai 1821 zu Bonn, fürstlich Löwensteinscher Archivdirektor in Wertheim) mit seinen „Gedichten" (Düsseldorf 1851) und „Mainsagen" (Aschaffenburg 1853) hervor. — Ferner Adolf Schults, geboren am 5. Juni 1820 zu Elberfeld, Kaufmann in seiner Vaterstadt, in der er am 2. April 1858 starb, dessen Gedichte: „Haus und Welt" (Elberfeld 1851), „Zu Hause, lyrischer Cyklus" (ebendas. 1857) und „Der Harfner am Herd" (ebendas. 1858) einen herzenswarmen und liebenswürdigen, des einfach lyrischen Ausdrucks mächtigen Poeten bekunden, dem freilich, wie die epischen Cyklen: „Martin Luther" (Leipzig 1853) und „Ludwig Capet" (Elberfeld 1855) erweisen, alle eigentliche Gestaltungskraft gebrach. — Ein Wupperthaler Poet wie Schults, zeichnete sich Emil Rittershaus als sangesfroher Lyriker aus. Geboren am 3. April 1834 zu Barmen, als Kaufmann in seiner Vaterstadt lebend, erwarb er seine litterarische Geltung durch „Gedichte" (Elberfeld 1856) und „Neue Gedichte" (1872), in denen die innig und warm empfundenen, formschönen Lieder den vaterländischen und Zeitgedichten vorzuziehen sind, in welchen die Rhetorik oft den poetischen Empfindungsgehalt übersteigt. — Gleichfalls wesentlich als Lyriker zeichnet sich Martin Greif (Friedrich Heinrich Frei), geboren am 18. Juni 1839 zu Speier, als Schriftsteller in München lebend, aus. Greifs „Gedichte" (Stuttgart 1868) gehören zu den frischesten und eigentümlichsten der neuesten Zeit und treffen in zahlreichen Fällen den glücklichsten Ausdruck und ein erfreuliches neues Bild für die uralte Empfindung. — Durchaus frisch, ursprünglich erscheint Karl Stieler, geboren am 15. Dezember

1842 zu München, studierte die Rechte und lebt als bayrischer Archivrat in seiner Vaterstadt. Seine „Hochlandslieder" (Stuttgart 1878) sind Gedichte voll echten Lebens, meist durch Tiefe der seelischen Empfindung, kunstvolle Form ausgezeichnet, Lebensäußerungen einer echt poetischen, frisch-liebenswürdigen Natur. Die Gedichte desselben Poeten in oberbayrischer Mundart: „Weil's mi freut!" (München 1866), „Habt's a Schneid'?!" (ebendas. 1877) können mit den süddeutschen Dialektdichtungen, wenn man nicht gerade an Hebels „Alemannische Lieder" denkt, keck in die Schranken treten. Der Dichter hat den oberbayrischen Älplern all ihre körnige Derbheit, ihre kräftige Daseinslust, ihren glücklichen Humor abgelauscht oder sich vielmehr in sie hineingelebt und sie in lebendiger, sangbarer Sprache festgehalten.

---

8) Die Romandichter und Novellisten.

Unzähligemal mußte im Verlauf der Darstellung des neuesten Entwickelungsgangs der Litteratur schon betont werden, daß der Roman zu stets größerer Bedeutung gelangte, daß er in mehr als einer Litteratur ein ausschließliches Lebensrecht forderte und den Anspruch erhob, das Erbe aller alten Formen anzutreten, ehe der Tod dieser Formen endgültig erwiesen war. Unzweifelhaft steht die Abschwächung des Gefühls für reinere, kunstvollere Formen mit der Zunahme der Prosaerzählungen in einem gewissen Zusammenhang; allein die Hauptursachen der Bevorzugung des Romans liegen doch tiefer und beruhen auf den Kulturzuständen der Gegenwart, auf den mächtigen und doch nur selten in einer bestimmten Aktion konzentrierten Kämpfen im Schoß der Gesellschaft, welche der Roman am ehesten zu spiegeln und künstlerisch zu verklären vermag. Die Leichtigkeit, mit welcher der Roman zum Vehikel ungeklärter Anschauungen und Eindrücke gemacht, mit welcher er tendenziös zugespitzt werden kann, empfahl ihn gleichmäßig allen Überzeugungen; die Möglichkeit der Schnellproduktion, welche dem Bedürfnis flüchtiger, aber beständig neuer Phantasieanregungen des Publikums entspricht, beförderte das Anschwellen einer Flut von Romanen und Erzählungen, welche ihren Höhe-

punkt wenigstens in der deutschen Litteratur noch nicht erreicht zu haben scheint. Die Überproduktion ist für niemand empfindlicher als für poetisch schaffende, von echtem Talent der Darstellung erfüllte Naturen, welche sich der Formen des Romans und der Novelle für ihre Aufgaben bedienen müssen und im Sinn des größern Publikums von den Belletristen für das flachste und frivolste Unterhaltungsbedürfnis kaum unterschieden werden. Selbst die Kritik findet es schwer, die Schöpfungen von tieferm und bleibendem Gehalt aus der überwältigenden Masse herauszuheben und die eigne lebensvolle und künstlerisch durchgebildete Darstellung von jener geschickten Nachahmung zu unterscheiden, welche jeder irgend bedeutenden Leistung auf dem Fuß folgt.

Aus der großen Zahl der Prosaerzähler treten zunächst einige Romandichter und Novellisten hervor, welche sich, wenn nicht ausschließlich, doch vorwiegend Darstellung der Gegenwart zur Aufgabe setzen und von der Schilderung der Zeit, des Jahrhunderts oder wenigstens Jahrzehnts oft genug zur Schilderung des Augenblicks übergehen. Der bedeutendste und erfolgreichste unter diesen Schriftstellern ist ohne Zweifel Friedrich Spielhagen. Geboren am 24. Februar 1829 zu Magdeburg als der Sohn eines höhern preußischen Beamten, hatte er das günstige Geschick, schon in früher Jugend (1835) in eine Umgebung entrückt zu werden, welcher der künftige Autor die reichsten Anregungen und Eindrücke zu danken haben sollte. Das alte hansische Stralsund mit seiner prächtigen Lage am Meer, mit der unmittelbaren Nachbarschaft Rügens ward der Schauplatz einer heitern, sonnigen Poetenjugend, deren Abglanz über zahlreichen Situationen und Momenten der spätern Spielhagenschen Dichtungen liegt. Während der Gymnasialzeit ward die Umgebung Stralsunds durchstreift, kleine Reisen, besonders auch Wasserreisen, waren in den Schulferien an der Tagesordnung. Alle körperlichen Fertigkeiten, durch welche ein Jugendleben erst wahrhaft frei und genußreich wird, Schwimmen, Reiten, Turnen, Schlittschuhlaufen, wurden mit Eifer erworben und ausgebildet, während gleichzeitig auch ein früh erwachter künstlerisch-poetischer Trieb schon dem zwölfjährigen Knaben die geheime Freude eignen Schaffens und Bildens gewährte. Im Herbst 1847 bezog Spielhagen die Universität Berlin in der Absicht, Medizin zu studieren. Er vertauschte dieselbe,

da ihn kein besonderer Drang dafür beseelte, bald mit der Philologie und begab sich daher Ostern 1848 nach Bonn, um Welcker und Ritschl zu hören. Die wilde Zeit hielt ihn zwar nicht ab, fleißig zu studieren und mit einem Kreis von Alters- und Studiengenossen eifrig nach möglichst umfassender Bildung zu streben. Aber es konnte nicht fehlen, daß die Dinge, welche unmittelbar vor seinen Augen sich ereigneten, ihn gleichfalls mächtig bewegten, und die Nachklänge des Sommers 1848 und des Frühjahrs 1849 sind im Roman „Die von Hohenstein" leicht zu erkennen. Spielhagen verweilte bis 1850 in Bonn und setzte seine Studien später in Berlin und Greifswald fort. Gleichwohl wurde ihm stets klarer, daß er keine Neigung empfinde, eine philologische Karriere einzuschlagen. Die poetische Ader regte sich immer stärker, und ein lebhaftes Interesse an der Bühne ließ ihn selbst den Gedanken fassen, sich persönlich den Brettern, welche die Welt bedeuten, widmen zu wollen, eine Absicht, die bei der ganzen Misere der heutigen Theaterzustände nicht ernstlich festgehalten werden konnte. Nachdem Spielhagen einige Zeit hindurch Hauslehrer in einer pommerschen adligen Familie gewesen war, begab er sich 1854 nach Leipzig mit dem Vorsatz, seine Studien zu einem gewissen Abschluß zu bringen und sich, wenn möglich, als Dozent für neuere Litteratur und Ästhetik an der dortigen Universität zu habilitieren. Die erste größere seiner Produktionen: „Klara Vere", war damals schon vollendet, wenn auch noch unediert, und eine Reihe poetischer Entwürfe begleiteten den Autor nach seinem neuen Wohnort. Er schrieb hier den Roman „Auf der Düne" und bethätigte den künstlerischen Ernst und seinen Geist, mit denen er in die litterarische Laufbahn eintrat, in einer Reihe kritischer Abhandlungen. Der Autor wirkte, während seine ersten poetischen Produktionen hervortraten, als Lehrer am modernen Gesamtgymnasium zu Leipzig. Den eigentlich litterarischen Kreisen blieb er so fern, daß er, als er nach sechs Jahren die Stadt verließ, in denselben so gut wie unbekannt war. Weder „Klara Vere", noch „Auf der Düne", noch der Anfang der „Problematischen Naturen" errangen zunächst einen hervorragenden Erfolg.

Als ein „neuer Mann" fiedelte Spielhagen 1860 nach Hannover über, wo er die Redaktion des Feuilletons der „Zeitung für Norddeutschland" übernahm. Während der zwei Jahre, die er in der ehemaligen Welfenresidenz verbrachte, schrieb er die

Fortsetzung der „Problematischen Naturen", welche unter dem Titel: „Durch Nacht zum Licht" erschien, und den kleinen Roman „In der zwölften Stunde".

Nachdem er sich in Hannover verheiratet hatte, nahm Spielhagen Ende 1862 seinen Wohnsitz in Berlin, wo er kurze Zeit die „Deutsche Wochenschrift" und das von Otto Ruppius begründete „Sonntagsblatt" redigierte. Mehrfach trat er mit bedeutenden Vorträgen an die Öffentlichkeit, in der Hauptsache aber blieb seine Zeit und Kraft seinen litterarischen Arbeiten gewidmet, welche in rascher Folge hervortraten, und deren Wirkung und Verbreitung schon wiederholte Auflagen einer Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" (Berlin 1866—67) bedingt hat.

Die äußern Erfolge Spielhagens waren sonach bedeutend genug: er hatte sich binnen wenigen Jahren unter die ersten und gelesensten deutschen Romanschriftsteller eingereiht. Doch legen wir darauf verhältnismäßig geringes Gewicht; es sind Vorzüge zweiter Linie, welche die große Beliebtheit des Autors auch beim stehenden Publikum der Leihbibliotheken vermittelt haben. Unendlich höher ist es anzuschlagen, daß Spielhagen ein Dichter ist, nicht der Halbbruder des Dichters, sondern eine poetisch produktive Natur, welche im objektiven Roman die ihr gemäßeste Form erkennt. Spielhagens erste Novelle: „Klara Vere" (Hannover 1857), teilte das Geschick verheißender Erstlingsproduktionen. Wenige empfanden, daß hier ein andrer, reinerer Ton angeschlagen ward als in den meisten belletristischen Darbietungen, daß die einfache Geschichte innerlich erlebt und tief empfunden war, und daß jener Zauber der Schaffensfreude über der Ausführung schwebte, der sich nicht schildern, aber wohl nachfühlen läßt. Die Erfindung und Handlung ist nicht, was wir „bedeutend" zu nennen gewohnt sind; aber die psychologische Durchbildung der einfachen Geschichte ist von großer Feinheit, stellenweise von überraschender Meisterschaft. Schöner und voller entfalteten sich die angedeuteten Vorzüge schon im Roman „Auf der Düne" (Hannover 1858). Der Vorwurf der „Klara Vere" scheint hier gleichsam variiert, statt des Helden, der mit seiner Empfindung zwischen zwei Frauen gestellt ist in „Klara Vere", erblicken wir hier die Heldin Hedda, das anmutige Kind eines einsamen Ostseeeilands, zwischen zwei Männern, von denen jeder eine eigenste Anziehungskraft ausübt. Doch ist die Ähnlichkeit nur eine scheinbare, die Voraussetzungen sind durchaus

andre und sowohl die psychologische Entwickelung als der äußere Gang der Erzählung von entschiedener Selbständigkeit. Die Hauptanziehungskraft liegt in der seelischen Tiefe des Ganzen und in der klaren, plastischen Darlebung voller Menschennaturen. Die Gestalten der beiden Frauen Hedda und Klementine, die des alten Lotsenkommandeurs, des schlichten, unglücklichen Gustav und der beiden Männer Paul und Gerhard, zwischen denen Heddas Liebe schwankt, bis die Katastrophe ihr die Gewißheit des eignen Herzens zurückgibt, sind ohne Ausnahme vortrefflich mit den einfachsten Mitteln erschaffen. Wir leben, wir fühlen und handeln mit ihnen, ihr Geschick berührt uns nicht nur äußerlich, wie es bei den allermeisten Romanfiguren der Fall ist. Daneben wirkt freilich in „Auf der Düne" noch ein andrer Reiz: wie es im Idyll erlaubt ist, verflicht sich das Leben und Treiben der Menschen mit dem Leben der Natur. Die wunderbare, einförmig-mannigfaltige Existenz auf dem kleinen Eiland mit der Perspektive der großen Nachbarinsel und des Meers ist mit höchster Wärme und Anschaulichkeit geschildert, und über allem schwebt ein so feiner Duft ureigenster Poesie, daß eine gewisse kokette Geistreichigkeit, die durch einzelne Szenen hindurchleuchtet und in einem andern Werk gar nicht auffallen würde, empfindlich stört, eben weil es rein dichterische Eindrücke sind, die wir im wesentlichen empfangen und daher überall erwarten.

Spielhagens dem genannten folgender größerer Roman: „Problematische Naturen" (Berlin 1861) und seine Fortsetzung „Durch Nacht zum Licht" (ebendas. 1862) ist eingehend und anhaltend besprochen, be- und verurteilt worden wie wenige deutsche Romane der Neuzeit und hat dies seiner Bedeutung nach verdient. Es gelang Spielhagen, in den „Problematischen Naturen" einen Roman zu schaffen, bei dem sich die „Tendenz" nur aus der Handlung und den Charakteren ergab. Er schilderte in den „Problematischen Naturen" einen jener Helden des Goetheschen Satzes: „Es gibt problematische Naturen, die keiner Lage gewachsen sind, in der sie sich befinden, und denen keine genugthut. Daraus entsteht der ungeheure Widerstreit, welcher das Leben ohne Genuß verzehrt." Und er schildert ihn auf einem Hintergrund und in Verhältnissen, in denen sich ein Stück Welt spiegelt; er stellt ihn in einen Kreis von Menschen hinein, denen er unendlich überlegen scheint,

und mit denen er doch trotz all seines Geistes, seiner humanen Anschauung, seiner Bildung so verwachsen ist, daß er sich von ihrem Leben nicht lösen kann, und daß er schließlich nicht aus ihrem Blut zu sein brauchte, um „problematisch“ zu werden. Oswald Stein ist der Repräsentant einer ganzen Klasse von Menschen, er ist eine typische Figur im besten Sinn des Worts. Nun ist unverkennbar, daß auch die Teilnahme an diesem Helden eine problematische bleiben muß; aber was an dem Roman fesselte, was ihn zu einem Werk von unwiderstehlichem Reiz machte, ist die außerordentliche Gestaltungskraft, die sich in allen Charakteren offenbart, ist der wahrhaft dichterische Reichtum, der bei aller Simplizität der Handlung eine Fülle von Situationen und Stimmungen bietet und jede Situation so voll, so ganz und hinreißend darzuleben weiß, wie es seit den besten Kapiteln von Immermanns „Münchhausen“ wenige Romandichter verstanden hatten. Das Erlebte, das Lebenswarme, das Tiefempfundene der „Problematischen Naturen“, besonders ihrer ersten Teile, hat etwas Hinreißendes, etwas Zwingendes selbst für die, welche jedem dichterischen Vorwurf ihre subjektiven oder sozialmoralischen Wenn und Aber entgegensetzen müssen. Vom ersten Augenblick des Eintritts Oswald Steins in das Haus derer von Grenwitz bis zu dem verhängnisvollen Ballfest mit seiner Katastrophe wächst die Geschichte mit einer Wahrheit, einer Unmittelbarkeit und einem oft dramatischen Leben, ja mit zwingender Notwendigkeit aus den Gestalten heraus, deren innerstes Wesen echt episch nicht in Schilderung, sondern in Handlung verkörpert und dargestellt ist. Unter den Gestalten selbst zeugen die problematische Trias: Oswald Stein, Professor Berger und Oldenburg, zeugen die herrlichen Frauengestalten Melittens von Berkow und Helenens von Grenwitz, zeugen die gesamten Männer und Frauen, welche die „Junkerwelt“ repräsentieren, zeugen endlich alle scheinbar „episodischen Figuren“ für Spielhagens Dichtertalent.

Die den „Problematischen Naturen“ folgenden kleinen Romane: „Röschen vom Hofe“ (Berlin 1864) und „In der zwölften Stunde“ (ebendas. 1863) waren durch eine gewisse realistische Kleinmalerei und feine, stimmungsvolle Momente ausgezeichnet, aber ohne Gestalten, die sich der Phantasie bleibend einprägen.

Mit den beiden nächsten Romanen: „Die von Hohen-

stein" (Berlin 1864) und „In Reih' und Glied" (ebendas. 1866), beschritt Spielhagen die gefährlich abschüssige Bahn des spezifisch-fortschrittlichen Tendenzromans. Besonders der erstgenannte Roman, obwohl auch er Charaktere und Situationen von großer Kraft und blendendem Farbenreichtum aufwies, vermochte sich an künstlerischem Gehalt und Wert neben „Auf der Düne" und den „Problematischen Naturen" nicht zu behaupten. Weit höher steht der Roman „In Reih' und Glied", der ohne alle Frage eine der bedeutendsten litterarischen Erscheinungen der Neuzeit ist. Die Gestalt Lassalles und die Bewegung, welche er in der Arbeiterwelt hervorrief, sowie der Widerstand, den die Fortschrittspartei den Plänen des sozialistischen Agitators entgegensetzte, werden hier insoweit in den Roman hereingezogen, als Spielhagen den Versuch macht, die von seinem Helden (Doktor Leo Gutmann) geplante, von der Krone unterstützte Sozialreform bereits ins Leben treten und kläglich scheitern zu lassen. Die Parteitendenz des Buches hinderte nicht, daß eine Reihe wahrhaft poetischer und ergreifend schöner Szenen, prächtig gezeichneter Gestalten voll frischen innern Lebens neben den unerquicklichen und karikierten standen.

In der geistigen Auffassung der Weltverhältnisse und politischen Zustände machte sich bei diesen Romanen die rasche Vergänglichkeit jener Augenblickslagen geltend, welche der Dichter im guten Glauben, die eigentlichen Leben erweckenden Bewegungen der Zeit erfaßt zu haben, in seinen Romanen gespiegelt hat. Natürlich haben die großen Momente und wahrhaften Kämpfe auch im Roman „In Reih' und Glied" einen Widerschein hinterlassen, aber daneben zeigen sich so stark die Einwirkungen einer heute in allen ihren Einzelheiten verschollenen und vergessenen Tagespolitik, daß der bleibende Wert der Dichtung damit in Frage gestellt wird. Das unmittelbare Miterleben der politischen Kämpfe der ersten sechziger Jahre hat wohl eine große Anzahl höchst lebendiger und charakteristischer Züge in die Erfindung verwoben, dieselbe aber anderseits mit Details überladen, welche beinahe nur für die Berliner öffentliche Stimmung der sechziger Jahre wichtig erschienen und, weil sie jedes menschlichen Gehalts entbehren, in poetischer Darstellung nicht festgehalten werden können. Es ist stellenweise bewunderungswürdig, was der Autor an Kraft einsetzt, um diesen Dingen Gefühl, Stimmung und Farbe zu leihen; aber am Ende

wird man doch sagen müssen, daß das Resultat den Aufwand nicht gelohnt habe.

Aus dem Leben der Gegenwart, aber aus jenem bleibenden Leben, das auch künftige Generationen mit Teilnahme erfüllen und fesseln kann, stammen die Romane: „Hammer und Amboß" (Schwerin 1869) und „Sturmflut" (Leipzig 1876). Der erstgenannte, in der autobiographischen Form gehalten, welche durch Dickens' „Copperfield" neu belebt worden war und auch sonst in gewissen Einzelheiten an Copperfield anklingend, erzählt die Abenteuer und Schicksale eines jungen Technikers, der sich aus wunderlichen Jugendverirrungen, die gleichwohl seinem Leben einen dauernden Schimmer von Poesie leihen, mannhaft zu Auszeichnung und Erfolg in seinem völlig neuen Beruf emporarbeitet. Die Erlebnisse Georg Hartwigs im Schloß des Schmugglerbarons von Zehren, im Zuchthaus zu Z. und in der Maschinenfabrik zu Berlin, welche schließlich seine eigne wird, sind interessant genug, die Stimmung, welche über einzelnen Szenen schwebt, zum Teil von höchstem poetischen Reiz; in der Charakteristik erreicht auch „Hammer und Amboß" die Eigenart und Mannigfaltigkeit der Gestalten aus „Problematische Naturen" nicht. Gleich „Hammer und Amboß" spielt auch der Roman „Sturmflut" abwechselnd auf den beiden Lieblingsschauplätzen Spielhagenscher Erzählungen: auf der großen Insel (Rügen) und in Berlin. Zum historischen Hintergrund hat er die Zustände, welche unmittelbar nach den großen Siegen der Jahre 1870 und 1871 eintraten, und aus denen die denkwürdigsten Erscheinungen und moralischen Mißbildungen erwuchsen. Auch in diesem Roman übertrifft die Darstellung der Vorgänge auf der Insel und selbst die Gruppe der Charaktere, welche uns beim Beginn des Romans begegnet, bei weitem diejenige, welche erst später und mit dem Überspringen des Romans nach der Hauptstadt eingeführt wird. Die Einleitung gehört zum Vorzüglichsten, was Spielhagen geschaffen hat; es ist eine außerordentliche Kraft der mannigfaltigsten, rasch und dennoch fein ineinander übergehenden Stimmungen, eine mit wenigen Zügen treffende und fesselnde Kunst der Charakteristik und eine energische Lebensfülle in ihr. Die Szenen auf dem Dampfschiff, auf dem rügenschen Pachthof und im Jagdschloß des Grafen Golm führen einige Hauptgestalten des Romans sehr glücklich ein, stellen die poetische Grundidee des Romans bereits

klar heraus und bereiten alle wirksamen Motive ohne Zwang und Aufheben vor. Der Fortgang der Erzählung läßt an mehr als einer Stelle die geistvolle Konzentration und die Meisterschaft der Führung vermissen, mit welcher der ganze erste Teil durchgeführt ist. Die Fäden wirren und lockern sich zugleich, die Einführung des Jesuiten Giraldi in den Mittelpunkt der Begebenheiten und als Agens des Untergangs des prächtigen, allzu warmherzigen Ottomar von Werben drückt die Erfindung auf ein gewöhnlicheres Niveau herab. Gegen den Schluß hin, in der Katastrophe, welche mit der großen Sturmflut über die Ostseeküsten und zugleich über die handelnden und leidenden Personen des Romans hereinbricht, faßt der Poet die Fäden wieder fester, und die Schlußszenen entsprechen in ihrer Macht der Empfindung, ihrer farbenreichen Schilderung völlig wieder dem Eingang. Bedeutendes und bewegtes, wenn schon minder erfreuliches Leben spiegeln auch die Romane: „Allzeit voran" (Berlin 1871), in welchem allerdings die Gestalt der Heldin in ihrem kalten Egoismus keinerlei Sympathien zu erwecken vermag, und „Platt Land" (Leipzig 1878), eine Geschichte aus den vierziger Jahren, über deren Situationen und Gestalten ein eigentümlicher Schleier von schwüler Sommerluft liegt.

Zu Spielhagens spätern kleinen Werken gehören: „Deutsche Pioniere" (Berlin 1877), ein Gedicht in Prosa, die einzige seiner Erzählungen, die nicht auf deutschem Boden, sondern im amerikanischen Urwald, zu Anfang des Siebenjährigen Kriegs in den Ansiedelungen der deutschen Auswanderer am Mohawk und Schoharie, spielt; „Ultimo" (ebendas. 1873); „Das Skelett im Hause" (ebendas. 1877), eine humoristische Novelle; „Was die Schwalbe sang" (ebendas. 1873), ein Roman, welcher das Problem von dem Wiedererstehen einer begrabenen Liebe, der Wiederherstellung eines zerstörten Lebens auf besondere Weise zu lösen versucht; „Angela" (ebendas. 1880), wohl die unerquicklichste seiner Erfindungen, und „Uhlenhans" (ebendas. 1884), ein kleiner Roman mit tragischem Ausgang, der bedenklich von der überhandnehmenden pessimistischen Anschauung durchsetzt erscheint.

Außerhalb seines eigentlichen Gebiets, des Romans, bewährte sich Spielhagen als fein empfindender lyrischer Dichter in einer kleinen Sammlung lyrischer Gedichte und suchte mit eini-

gen Schauspielen seinerseits zum Gewinn eines Dramas beizutragen, das sich aus dem Leben der Gegenwart nährt und wirkliches Leben, nicht bloß herkömmliche theatralische Situationen in sich schließt. Das erste dieser Schauspiele: „Hans und Grete“ (Leipzig 1876), bearbeitete er nach einer seiner eignen Novellen und erwies namentlich in den letzten Akten einen glücklichen Instinkt für szenische Wirkungen. Gehaltvoller, bewegter und künstlerisch reifer war das Schauspiel „Liebe für Liebe“ (Leipzig 1875), welches mit Erfolg die Bühne beschritt. Allzusehr nach dem Muster der französischen Sittenkomödie auf eine große, allerdings im höchsten Maß packende und fortreißende Rolle zugespitzt und ohne eigentliche tragische, unentrinnbare Notwendigkeit zu einem tragischen Schluß geführt erwies sich das Schauspiel „Gerettet“ (Leipzig 1884). Im einzelnen traf es zu, wenn die Tageskritik in allen diesen Schauspielen zu starke novellistische Elemente mitwirkend fand; im ganzen aber scheint das moderne Schauspiel die Einbeziehung von Situationen nicht entbehren zu können, die wohl in der Novelle zuerst zur poetischen Erfassung und Entwickelung gekommen sind, aber nicht unbedingt an die Novelle gefesselt bleiben müssen.

Gleich Spielhagen wählt auch ein Romandichter wie Karl Frenzel, sobald er aus der Gegenwart schöpft und Menschen unsrer eignen Zeit darstellt, mit Vorliebe die große Hauptstadt zum Hintergrund seiner Lebensbilder und zeigt sich unermüdlich in der Beobachtung der Berliner gesellschaftlichen Zustände, welche bei scheinbarer Mannigfaltigkeit freilich so viel Eintöniges haben, daß sie den Romanschriftsteller zu unwillkürlichen Wiederholungen verurteilen. Frenzel ward am 6. Dezember 1827 zu Berlin geboren, besuchte das Werdersche Gymnasium daselbst und studierte seit 1849 an der Universität seiner Vaterstadt Philosophie und Geschichte. Er absolvierte die Prüfung für Kandidaten des höhern Lehramts, widmete sich aber alsdann ausschließlich der Pflege seines litterarischen Talents, trat 1861 in die Redaktion der „Nationalzeitung“ ein und entfaltete neben einer fortgesetzten Thätigkeit als feinsinniger und vielseitig gebildeter Essayist eine außerordentliche Produktivität als Novellist und Romanschriftsteller. Seine ersten Erfolge errang er mit jener Gruppe historischer Romane, in denen er eine außerordentliche Vertrautheit mit den Zustän-

den und Menschen, Sitten und Anschauungen des 18. Jahrhunderts an den Tag legte. Zu ihnen gehören: „Watteau“ (Hannover 1864), „Papst Ganganelli“ (Berlin 1864), „Freier Boden“ (Hannover 1868), „La Pucelle“ (ebendas. 1871). Namentlich die beiden letztgenannten geben die Stimmung, welche Geschichte und Litteratur des Aufklärungszeitalters durchdringt und die auf unser eignes Leben noch immer nachwirkt, mit Meisterschaft wieder. Die Wiedergabe historischer Gestalten, wie der Washingtons in „Freier Boden“ und der Voltaires in der „Pucelle“, und die Verflechtung ihrer Lebensschicksale mit seiner Erfindung gelingen Frenzel überraschend. Indes kehrte er bald auf den Boden zurück, den er mit seinen Jugendversuchen: den Romanen „Melusine“ (Breslau 1860), „Vanitas“ (Hannover 1860) und den fein stilisierten, aber kühlen Novellen „Auf heimischer Erde“ (ebendas. 1866), zuerst betreten hatte. Die Romane: „Sylvia“ (Breslau 1874), „Frau Venus“ (Stuttgart 1880), „Die Geschwister“ (ebendas. 1881), „Nach der ersten Liebe“ (ebendas. 1863) legen eine seltene Kenntnis des modernen Lebens und namentlich jener weitverbreiteten Menschenart an den Tag, welche nicht gänzlich auf die Empfindung und das Verlangen nach innerm Glück verzichtet, aber im großen und ganzen diese Regungen dem Bedürfnis des Genusses und des äußern Glanzes untergeordnet hat. Die Periode des Erfolgs um jeden Preis und der Anbetung des Reichtums spiegelt sich in Frenzels Erzählungen in charakteristischen Gestalten. Die Wiedergabe jener abenteuerlichen Existenzen, welche durch die jähen Glückswechsel und die heiße Jagd nach den nicht höchsten, aber begehrtesten Preisen des Lebens zahlreich geworden sind, der Frauennaturen, welche in der schwülen Atmosphäre der modernen Halbwelt gedeihen, der Künstler und Halbkünstler, welche sich von der Gesellschaft abhängig machen, ist seine besondere Stärke. Die Darstellungsweise Frenzels entspricht in ihrer leichten Beweglichkeit, in dem Vorwiegen eines geistig scharfen, wirkungsreichen Dialogs, in der realistischen Zeichnung der Äußerlichkeiten des Lebens dem eigensten Gehalt der dargestellten modernen Welt. Sie interessiert mehr, als daß sie uns warm ergreift oder mit unwiderstehlicher Gewalt in ihre Kreise hereinzieht.

Zu den Romandichtern Berlins, welche mit Vorliebe das sie unmittelbar umgebende Leben zu erfassen und poetisch zu

vertiefen suchen, gehört auch Herman Grimm, der Sohn des großen Germanisten Wilhelm Grimm. Geboren am 6. Januar 1828 zu Kassel, studierte Grimm in Berlin und Bonn die Rechte, wandte sich dann kunsthistorischen und litterarischen Studien zu, widmete sich endlich ausschließlich litterarischer Thätigkeit, bis er im Jahr 1872 zum Professor der Kunstgeschichte an der Universität Berlin ernannt ward.

Als Dichter trat Herman Grimm zuerst mit dramatischen Versuchen: „Armin" (Leipzig 1851), „Demetrius" (Berlin 1854), hervor. Die Dichtung „Traum und Erwachen" (Berlin 1854) erwies eine frühe Meisterschaft und Beherrschung der Form, ohne einen subjektiven Reiz auszuüben. Auch seine „Novellen" (Berlin 1856) trugen stark den Charakter von Studien und zeichneten sich mehr durch den formellen Reiz des Vortrags als durch eignen poetischen Gehalt aus.

Das bedeutendste poetische Werk Grimms aber sollte für längere Zeit oder vielleicht für immer das letzte bleiben. Der Roman „Unüberwindliche Mächte" (Berlin 1867) ist ein Lebensbild aus der modernen Welt, der Hintergrund des großen preußisch-österreichischen Kriegs von 1866 bestimmt im letzten Teil die Zeit, in der das Ganze spielt. Der eigentliche Held des Romans, neben dem allerdings mehrere andre Gestalten zu bedeutender, ja zu überwiegender Geltung gelangen, ist ein junger Graf Arthur aus einer ehedem reichsgräflichen Familie, der, vom Boden seiner Existenz und seines Wesens, vom Besitz der väterlichen Güter losgerissen, in schweren Konflikt mit allen modernen Verhältnissen und zuletzt durch eine eigentümliche Verkettung von Umständen selbst mit seinen eignen Lebensanschauungen gerät, durch die freudige Teilnahme am großen Entscheidungskrieg von 1866 und die bevorstehende Vereinigung mit seiner Geliebten, einer jungen Amerikanerin, für ein neues Dasein gerettet scheint, aber im letzten Augenblick noch durch eine Katastrophe, die langsam aus seinen frühern Verhältnissen hervorgewachsen ist, den Untergang findet. Die „Unüberwindlichen Mächte" waren für ihn nicht die Vorurteile seines Standes, die Voraussetzungen seiner Erziehung, die er männlich, unter ernsten Kämpfen und reichen Lebenserfahrungen, überwand, sondern jene, die er in der eignen Brust trug. In das Schicksal dieses Helden ist eine Gruppe von Persönlichkeiten, Deutsche und Amerikaner, verflochten oder gewinnt auf dasselbe

Einfluß, Persönlichkeiten, unter denen Mrs. Forster und ihre Tochter Emmy, Mr. Smith, der Typus des amerikanischen Gentleman, ferner der Arzt gewordene Graf Edwin, Mr. Wilson und der junge Dozent, welcher in der Königgrätzer Schlacht tödlich verwundet wird, hervorragen. Sie bilden im Verein mit mancher Nebenfigur einen Kreis, der ganz geschlossen erscheint, und in dem jede Gestalt derart aus dem Ganzen und Vollen ist, daß der Hauptheld unwillkürlich durch sie herabgedrückt wird. Grimm erweist in der Anlage und Durchführung dieser Gestalten eine Meisterschaft feiner Charakteristik und scharfer Lebensbeobachtung, und dabei sind alle seine Menschen weit entfernt, unmittelbare Daguerreotypbilder zu sein; es ist neben sehr realistischen Einzelheiten ein freier, schöpferischer Zug, ein gewisser Schwung in allen, der sie zu Typen ihrer Gattung macht. Zu dieser Feinheit der Charakteristik gesellt sich in den meisten Partien des Romans ein seltenes Vermögen, Situationen rein, klar und außerordentlich stimmungsvoll mit wenigen Zügen vor das Auge des Lesers zu stellen. Wir erinnern nur beispielsweise an die Eingangsszenen des Romans, den Besuch Arthurs bei Mrs. Forster und ihrer Tochter in dem Berliner Hotel, an die Nacht im Schnee auf der Reise nach Hamburg, an den ersten Eintritt Graf Arthurs in New York und im Astor House und den Besuch bei Mr. Wilson, könnten aber eine ganze Reihe von Situationen voll ähnlicher Unmittelbarkeit, Kraft und Eigentümlichkeit namhaft machen. Der Dialog ist überall lebendig und durchgeistigt, der Stil im ganzen, bis auf einige bedenklich gekünstelte Wendungen, von großer Anmut und einfacher Anschaulichkeit. Neben solchen Vorzügen macht sich allerdings auch ein Element von Reflexion, die nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist, von gewaltsamer Sicherheit geltend, welches der Autor für seine Helden zu verantworten hat. Mehr als einer derselben spricht, als ob alle Rätsel und Geheimnisse des Lebens gelöst wären, und als ob es nur einer gewissen geistigen Vornehmheit bedürfe, um mit den Mächten des Lebens nach Belieben schalten und rechnen zu können. Ja, die unfehlbare Sicherheit, mit welcher einzelne Personen des Romans in gewissen Situationen ihre Anschauungen vortragen, überzeugt keineswegs. Man denke an den sterbenden jungen Dozenten im schlesischen Hospital, der für Preußens neue Mission Zeugnis ablegen will und ausruft: Deutschland stehe

fortan zu Preußen in einem Verhältnis wie ein Mädchen, das durch Zwang an einen Mann verheiratet worden sei, wider Willen in dessen Armen geruht habe, wider ihren Willen die Mutter seiner Kinder sein werde. Der Autor und sein Held wollen hiermit offenbar für die Gestaltung der deutschen Dinge plaidieren, im Eifer vergessen beide, daß der schlimmste Gegner derselben kein schlimmeres Bild hätte finden können als das angeführte, was die tiefste Entwürdigung, deren ein Menschendasein fähig ist, das brutalste Verbrechen, was an einem fremden Leben begangen werden kann, vor die Phantasie des Lesers ruft! Derartige seltsame Entschiedenheiten finden sich mehr und verkümmern den Genuß, den „Unüberwindliche Mächte" der Anlage nach gewähren könnten.

Im entschiedensten Gegensatz zu den charakterisierten Romanschriftstellern steht ein eigentümlicher Poet, welcher gleichfalls nur in der Prosaerzählung seine reiche Begabung an den Tag gelegt hat und fortfährt, sich dieser zu bedienen. Wilhelm Raabe (ursprünglich unter dem Pseudonym Jakob Corvinus aufgetreten) ward am 8. September 1831 zu Eschershausen im Herzogtum Braunschweig geboren, besuchte das Gymnasium zu Wolfenbüttel, studierte in Berlin und lebte als Schriftsteller mehrere Jahre in Stuttgart und neuerlich in Braunschweig. In ihm erhielt die deutsche Litteratur neuester Zeit ihren originellsten und bedeutendsten Humoristen.

Raabe gehört offenbar zu jenen echt poetischen Naturen, die sich erst in einer gewissen Breite voll zu entfalten vermögen, deren Eigentümlichkeit und künstlerische Aufgabe es bedingen, daß sie ihre Welteindrücke und Lebensanschauungen kaleidoskopisch in rasch wechselnden, verschiedenen und doch wieder entschieden einander ähnlichen Bildern darstellen. Freilich wird in solchem Fall immer ein Überschuß des Stoffs über die Form vorhanden sein, ein Geschick, dem der moderne Erzähler überhaupt nur in seltenen Fällen zu entrinnen vermag. Wilhelm Raabes Talent hat seit den ersten fünfziger Jahren, in denen er in die Litteratur trat, eine sehr bedeutsame Entwickelung erfahren; gleichwohl waren gewisse Grundelemente des eigentümlichen humoristischen Schriftstellers schon in seinen Erstlingsschriften vorhanden, auch eine Neigung zum Pessimismus trat für den schärfern Beobachter schon in den frühsten, von vielen Seiten als völlig unbefangen und harmlos erachteten Phantasiestücken unzweifelhaft hervor. Aber frei-

lich hat dieser Pessimismus Raabes eine ganz besondere Färbung und äußert sich vor allen Dingen weder gespreizt noch renommistisch (wie bei den Gliedern der eigentlich pessimistischen Schule), sondern wächst aus der besondern Anhänglichkeit des Dichters an gewisse einfache, ursprüngliche, von ihm mit leidenschaftlicher Wärme ergriffene Zustände und Lebenserscheinungen hervor. Indem er diese Zustände, die er preist und nicht leugnet, die er mit inniger Liebe als völlig wirkliche darstellt, beständig von dämonischen Gewalten der Neuzeit, welche die verschiedenste Gestalt annehmen, bedroht und zuzeiten wenigstens vernichtet sieht, überkommt ihn zwar nicht ohne weiteres die unerschütterliche Überzeugung, daß die Summe der unvermeidlichen Leiden die Genüsse des Lebens weit überwiege; aber die Frage nach dem Verhältnis, in dem die einen zu den andern stehen, kann er sich nicht immer versagen. Und so kommt es darauf an, welche Antwort unser Autor sich und seinen Lesern im einzelnen Fall erteilt. Oft genug fällt dieselbe so aus, daß der Leser, welcher nur den einen Teil, sagen wir die eine Hälfte, der Raabeschen Schriften kennen lernte, aus ihnen einen durchaus sonnigen, heitern, mit den Unvollkommenheiten des Lebens wohlthätig versöhnenden Eindruck empfangen müßte, während die übrigen wenigstens dunkeln Bildern gleichen, in die nur ein breites, mächtiges Licht hineinfällt und unwiderstehlich anlockt. Wilhelm Raabes Begabung ist keine einseitige, eine Anzahl seiner besten Erzählungen dürfen historische im vollen Sinn des Worts genannt werden, den Hintergrund verschiedener Zeiten weiß er mit Meisterschaft zu schildern. Aber die freieste Entfaltung gewinnt seine Phantasie doch, so oft er in die Gegenwart oder die unmittelbare Vergangenheit deutschen Lebens hineingreift und schon in der Darstellung der Szenerie seinen Zauber bewährt. Denn in allen deutschen Gegenden, in allen Hügellandschaften und stillen Waldwinkeln ist der Autor zu Hause; seine Menschen läßt er in den einfachen und doch unerschöpflichen Schönheiten von Heide und Holz, Feld und Wiese schwelgen; im Sonnenlicht ziehen die Wolken über die Landschaften hin, in denen sich die Abenteuer begeben. Einsame Güter, Häuser und Mühlen an Flüssen und Weihern sind Lieblingsplätze der Gestalten, welche Raabe vorzuführen liebt. Wie kaum ein zweiter, ist er mit den kleinen deutschen Städten, mit all ihrer wunderlichen Mannigfaltigkeit in Patrizier- und

Bürgerhäusern, stillen Höfen, Erkern und Giebelzimmern mit altem Gerät vertraut. Die Schauplätze, auf denen ruhiges Lebensbehagen und Idylle aller Art gedeihen, sind ihm ans Herz gewachsen. Seine Virtuosität in der Einzelschilderung von tausend Dingen, die doch nur den einen Zweck haben, Behagen zu erwecken, ist erstaunlich. Man nehme in einem der liebenswürdigsten seiner Bücher, im „Horacker", die Szenerie: den Hausgarten des alten Konrektors Eckerbusch in dem mitteldeutschen Nest, wo die Geschichte spielt, die drei Eichen am Waldrand, die Waldblöße, auf welcher der Konrektor und der Zeichenlehrer ihr Vesperbrot verzehren und ihr Abenteuer erleben, den Garten und die Laube im Pfarrhaus zu Gansewinckel, oder im „Wunnigel" das Haus am Schloßberg mit seiner Einrichtung von drei Jahrhunderten her, oder in den „Alten Nestern" den Bauernhof des Helden und die Fischerhütte am Fluß — überall ist in wenigen Zügen volle Anschaulichkeit erreicht und Stimmung erweckt. Und das Gleiche gilt von den Hintergründen auch in den größern Romanen des Autors, wenigstens in den meisten.

Und in diese Szenerie hinein, die nie Selbstzweck wird, in der also auch kein Überwiegen der Deskription stattfindet, wie es andre Kleinmaler lieben, stellt Raabe Menschen, die aufs innigste mit derselben verwachsen, von dem Heimatsgefühl in aller Stärke erfüllt sind, zumeist durch wunderliche Schicksale ihrem ursprünglichen Boden entrissen werden, aber mit aller Kraft und Fähigkeit deutschen Wesens nach demselben zurückverlangen, ihn sich zurückerobern. Die Mannigfaltigkeit der Menschengestalten, ihrer äußern und geistigen Erscheinungen, ihrer Vorbedingungen und Verbindungen, ihrer Humore und Schicksale ist ganz außerordentlich. Genauer betrachtet, stellt sich jedesmal eine Verschiedenheit im Kern heraus. Der deutsche Individualismus, der am liebsten seinen Gott und seinen König für sich allein nach eigenstem Geschmack haben möchte, tritt uns mit all seiner Wunderlichkeit, mit seinen leicht erkennbaren Mängeln und seinen tiefern Vorzügen entgegen, Raabe ist weder an sich ein Freund der modernsten Uniformierung, noch hegt er den Glauben, daß dieselbe der Poesie ersprießlich sein werde. Mit liebevollem Blick auch für die unscheinbarsten Besonderheiten, mit der Spürkraft des echten Humoristen stellt der Autor die Generation ganz individueller, scharf selbständiger, auf ihre eigne Weise zu einer innern Vorzüglichkeit gediehener Menschen

bar, die in allerhand behaglichen Nestern und Winkeln, kleinen alten Städten und großen alten Höfen, gediehen ist. Von dem Rechte des Humoristen, die Komposition seiner Erzählungen leichter und lockerer zu halten, jede festere Ineinanderfügung durch allerhand Geranke und Blätterbekleidung zu verstecken, macht der Poet sehr ausgiebigen Gebrauch, nur daß er, da es sich ihm wesentlich um Charakteristik handelt, in den Proportionen und Zusammenhängen seiner Erzählungen eben nicht mustergültig genannt werden kann. Am ehesten erreicht er eine gewisse Geschlossenheit und das Gleichmaß aller Teile in seinen kleinern Kompositionen. In den größern Romanen gesellen sich zu der Art, über Wichtiges hinwegzuspringen und das Recht des epischen Retardierens gelegentlich zu brauchen, hier und da eine gewisse Undeutlichkeit, eine Vorliebe für Einzelgestalten, deren frühere schwere Schicksale in einem bedenklichen Dunkel liegen, eine Neigung, mit bloßen Andeutungen und gleichsam mit poetischen Ausrufungszeichen zu wirken. Diese letztern können im Drama zuzeiten einen vollen Eindruck hervorbringen, in der Erzählung nur dann, wenn sie dramatisch, im Munde der vorgeführten Gestalten, nicht aber, wenn sie in der Zwischensprache des Erzählers vorkommen. Entsprechend der Eigenart der Raabeschen Kompositionen, ist auch der Stil des Schriftstellers in gewisser Weise ungleich. Er erhebt sich zu großer Kraft und einer außerordentlichen Anmut, wo Raabe im vollen Fluß der Darstellung ist, und er behält etwas Lebendig-Gewinnendes, solange der Autor ganz bei seinem Gegenstand weilt. Hat er sich mit Reflexionen und Seitenblicken von demselben entfernt, muß er gleichsam erst wieder einen Anlauf nehmen, so erhält auch sein Stil etwas Abgerissenes, Unfertiges, merkwürdig Schwankendes. Immer aber bleibt es im ganzen der Stil eines Poeten, welcher sein Gesetz von der jeweiligen Aufgabe empfängt. Die reine Durchbildung des objektiven Darstellers ist dem Humoristen versagt, dafür treten andre Eigenschaften und Vorzüge ins Spiel.

Betrachten wir die Schöpfungen Raabes im einzelnen, so möchten wir mit einem vollen Lob seines graziös-lebendigen, durch und durch liebenswürdigen, wenn auch ebenso anspruchslosen Erstlingswerks: „Die Chronik der Sperlingsgasse" (Berlin 1857), anheben. Es ist ganz gewiß, daß dies Büchlein im Embryo eine große Zahl der Vorzüge aller spätern

Raabeschen Schriften aufweist, daß es um seiner eigentümlichen Verbindung lebhafter genrebildlicher Schilderung mit lyrischer Stimmung, um eines jugendlichen Hauchs und Tons willen, der hindurchgeht, die Teilnahme voll verdient, die es gefunden hat. Schon die zweite Darbietung Raabes: „Halb Mähr, halb mehr" (Berlin 1859), mit den durch und durch poetischen „Weihnachtsgeistern" erwies, daß der Schriftsteller noch andre Töne anzuschlagen und die in dem Erstlingsbuch angeschlagenen noch voller, wirksamer erklingen zu lassen wisse. Von Komposition im größern Sinn ist auch hier noch wenig die Rede, aber eine starke Fähigkeit, gerade den Moment jeder Erfindung hervorzukehren, welcher dem Autor Stimmungsfülle gestattet und den Leser in die Stimmung unwiderstehlich hineinzieht, macht sich geltend. Raabe ist in diesem Betracht bald mit Jean Paul verglichen worden (zu dem er übrigens in seinen Mängeln einige Beziehungen hat), bald mit Charles Dickens, dessen Weihnachtsmärchen und Erzählungen als höchste Potenz des Rührenden im Einfachen und Alltäglichen gelten. Und doch ist der echte Erfindungsgeist, der alles Leblose, Vergangene, was er erfährt und schaut, in Leben und Gegenwart zu wandeln sucht, lebendig in ihm, reißt ihn manchmal über die Grenzlinien des Eindrucksfähigen hinaus. Mit der Erzählung „Die Kinder von Finkenrode" (Berlin 1859) beginnt die Reihe seiner Darstellungen aus dem deutschen Kleinstadtleben, jener wunderlichen Gestalten, Gesichter und Schicksale, in denen sich vor allem das tiefe Gemüt unsers Autors offenbart. „Der heilige Born, Blätter aus dem Bilderbuch des 16. Jahrhunderts" (Prag 1861) und „Unsers Herrgotts Kanzlei" (Braunschweig 1862) versetzen uns in eine andre Welt; es sind Erzählungen, deren Gestalten und Situationen sich auf historischem Hintergrund bewegen, beide auf dem des frühen 16. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Glaubensspaltungen und Glaubenskämpfe, welche Deutschland erfüllten.

Trotz alledem wird niemand verkennen, daß die eigentliche Stärke des Schriftstellers in der Wiedergabe deutschheimischen Lebens der Gegenwart oder der unmittelbaren Vergangenheit liegt. Den Übergang zu den größern Romanen Raabes, welche dies Leben darstellen, bildet das stimmungsvolle und vielfach reizende Buch „Die Leute aus dem Wald, ihre Sterne, Wege und Schicksale" (Braunschweig 1863). Die Hauptleistung größern Umfangs aber, in welcher die besondern Vorzüge und freilich auch

einige der charakteristischen Mängel in einer Produktion vereinigt sind, ist der Roman „Der Hungerpastor" (Berlin 1864), in welchem der Autor zuerst in gewisse Tiefen des Lebens hinabtaucht und neben den anmutigsten Lebensbildern ein Spiegelbild des großen Menschenschicksals im bescheidensten Leben gibt. „Der Hungerpastor" nahm die mit Unrecht in Verruf gekommene Form des biographischen Romans wieder auf. Die Lebensgeschichte eines Schuhmachersohns, Hans Unwirrsch, der als Spätgeborner früh den Vater verliert, und in dem der geheimnisvolle Bildungsdrang, die Bildungssehnsucht, welche durch die deutsche Volksseele hindurchgehen, lebendig werden, dient dem Verfasser zum Spiegel mühseligen Emporringens, der schlimmen Welterfahrungen, welche der überfliegenden Phantasie und dem treuen, warmen, ehrlichen Herzen nicht erspart bleiben können. Die Schicksale des armen Hans Unwirrsch sind echte Schicksale eines braven deutschen Menschenkinds, das die ganze Welt unter den Füßen hat, wenn es nur Arbeit und Liebe zu finden vermag. Arbeit und Liebe werden dem wackern Kandidaten zu teil, sobald er in die Hungerpfarre zu Grunzenow eingeführt ist und das liebliche, auch in der poetischen Schilderung ein wenig zu blaß geratene Fränzchen Götz heimführen darf. Was er vorher in der Gesellschaft der Neuntöter, im Zusammenleben und Zusammenprall mit dem schurkischen Jugendfreund, in der Heimat, in der ihm mit Base Schlotterbeck und Oheim Grünebaum die letzten Liebenden dahinsterben, auf dem Gute des humoristischen Bären, des Obersten Bullau, zu durchleben hat, ist wohl eins der seltsamsten Gewebe von Realität und Phantastik, welche die deutsche Litteratur aufzuweisen hat. Mit der Brille der „Wahrscheinlichkeit" betrachtet, erscheint vieles in diesem Roman unmöglich; doch seine Grundstimmung ist von der goldensten, lautersten Wahrheit erfüllt. Einen minder erquicklichen Eindruck gewähren die beiden nächsten größern Romane Raabes: „Abu Telfan, oder die Heimkehr vom Mondgebirge" (Stuttgart 1868) und „Der Schüdderump" (Braunschweig 1870). In ihnen scheint unser Schriftsteller von herben Zweifeln angewandelt, ob die Panacee, welche „Der Hungerpastor" noch so begeistert anpreist, in der That auch für alle Schmerzen Heilung und selbst nur Linderung schaffen könne.

Die deutsche Kleinwelt erscheint im „Abu Telfan" wie im „Schüdderump" in einem unheimlich trüben Licht, ohne daß

man sagen dürfte, es sei ein falscher Schein, der über sie falle. Die Form, welche Raabe in spätern Werken bevorzugt, ist die der einbändigen Erzählung. Für seine eigentümliche Art der Anlage, für das Übergewicht von Stimmung über die Begebenheit, für die lockere und manchmal traumhafte Verknüpfung der einzelnen Teile einer Erzählung, für das lustige und zuzeiten kapriziöse Spiel seiner Laune ist die knappere Begrenzung seiner Erzählungen meist vorteilhaft. Daß wir ihn nicht an die „kleine Form" gebunden erachten, braucht nach dem, was wir über den „Hungerpastor" gesagt, wohl nicht besonders betont zu werden. Die Reihe der neuen Erzählungen Raabes ist eine sehr stattliche. Sie lassen sich ganz wohl in zwei Gruppen teilen. Die einen sind Capriccios eines ausgelassenen Humors, entstammen dem Wohlgefallen an allerlei absonderlichen Erscheinungen, denen unser Autor den menschlichen Kern abgewinnt, und in die wie Flämmchen die pessimistischen Anwandlungen hereinspielen; die andern erweisen sich als prächtige, von einem Strahl echter Schönheit durchleuchtete Bilder aus der deutschen Kleinwelt, in denen Raabe seine volle Hingabe an ebendiese Welt offenbart. Da die Capriccios oft genug auch tief innerliche, aus dem Gemüt des Dichters quellende Episoden enthalten und in den kleinen Lebensbildern der Humor Raabes vielfach übermütig spielt, so gibt es keine strenge Scheidung zwischen den beiden Gruppen, und es kommt einigermaßen auf den individuellen Eindruck an, ob man diese oder jene Erzählung der ersten oder zweiten hinzurechnen will. Indes wird wohl die Mehrzahl der Leser Raabes darin mit uns übereinstimmen, daß die Geschichten: „Der Dräumling" (1872), „Christoph Pechlin" (1873), „Wunnigel" (1878) und „Deutscher Adel" (1880) im wesentlichen Prachtstücke der erstern, die Erzählungen: „Horacker" (1877), „Alte Nester" (1879) und „Das Horn von Wanza" (1881) solche der letztern Gattung sind.

Die Besonderheit Raabes schloß jene Schar von Nachempfindern und Nachahmern aus, welche sich an die Sohlen jedes erfolgreichen Schriftstellers der jüngsten Generation zu heften pflegt. Wer das Dasein der Vergangenheit und Gegenwart auf so eigne Weise anzuschauen vermag und sich der Tagesstimmung so ähnlich entschlossen erwehrt wie dieser Poet, der sucht auch seinen eignen Weg durch Leben und Litteratur. Es gehört zu den übelsten Seiten des modernen Litteraturlebens, daß günstige Zufälle

die allgemeine Aufmerksamkeit auf hervorragende Schriftsteller lenken müssen, welche zur Zeit, wo sie bekannt werden, in der Regel schon eine lange Thätigkeit hinter sich haben. Andern verschafft die Originalität ihres Werdens, ihres Bildungsgangs eine Teilnahme, welche den Werken zu gute kommt. Dies ist beispielsweise der Fall bei einem steirischen Poeten, dessen erzählende Schriften inner- und außerhalb Deutschösterreichs starke Verbreitung gewonnen haben. Petri Kettenfeier Rosegger ward am 31. Juli 1843 zu Alpl in Obersteiermark geboren, lernte in der Einsamkeit seiner ländlichen Heimat Lesen und Schreiben nur von einem umherziehenden, brotlos gewordenen Dorfschulmeister, ward, als er sich zum Alpenbauer zu schwächlich erwies, einem Schneider in die Lehre gegeben und wanderte als Dorfschneider mehrere Jahre von Gehöft zu Gehöft. Ein innewohnendes poetisches Talent drängte früh nach Bethätigung, und so roh und unfertig die ersten Lebensäußerungen desselben in Gedichten, Dramen und Aufsätzen sein mochten, so erregten sie doch im Jahr 1864 die Teilnahme des Redakteurs der „Grazer Tagespost", welcher durch eine Sammlung die Mittel aufbrachte, dem poetischen Dorfschneider zu einer Ausbildung zu verhelfen. Rosegger besuchte zuerst die Grazer Handelsakademie und erhielt dann vom steiermärkischen Landesausschuß ein Stipendium bewilligt, mit dessen Hilfe er sich weitern Studien widmete. Dann ließ er sich zu Krieglach in Steiermark nieder und übernahm die Redaktion der Zeitschrift „Heimgarten". Der Erfolg seiner Romane, Erzählungen und Skizzen war ein so außerordentlicher, daß er bereits eine weitverbreitete Ausgabe seiner „Ausgewählten Schriften" (Wien 1881—83) veranstalten konnte.

Die Erscheinung Roseggers ist innerhalb der neuesten Litteratur bei aller Originalität eine minder auffällige, weil sich der nach frischem Volksleben verlangende, akademisch gebildete Poet und der aus dem Volk unmittelbar erwachsene Naturdichter halben Wegs begegnen. Rosegger neigt trotz seiner nachträglich erworbenen Bildung immer mehr zu dem letztern hin und verläßt ungern den Lebenskreis, in dem er seine ersten und reichsten Eindrücke empfangen. Die Thäler, Einöden, Bauernhöfe und Dörfer seiner steirischen Heimat und überhaupt des Alpenlands, die Menschen, welche unter den eigentümlichen Bedingungen dieses Landes leben, sind ihm zu einer Einheit verwachsen,

in dem kräftigen Realismus seiner Lebensbilder wirkt ein Element frischer Begeisterung, enthusiastischer Hingabe an die besondere Volks- und Landesart, der er entstammt, verklärend und erfrischend. Sowohl in der Erfassung der Lebensverhältnisse als in der Charakteristik seiner Gestalten verrät Rosegger eine optimistische Zuversicht und innere Fröhlichkeit, welche die Darstellung tragischer Momente nicht ausschließt, aber einschränkt. Von seinen Dialektgedichten und den Sittenbildern aus den deutschen Alpen abgesehen, in welch letztern übrigens viele novellistische Keime vorhanden sind, die nur der poetischen Befruchtung harren, sind es die „Geschichten aus Steiermark" (Pest u. Wien 1871), die „Geschichten aus den Alpen" (ebendas. 1873), „Die Schriften des Waldschulmeisters" (ebendas. 1875), „Aus Wäldern und Bergen, stille Geschichten" (Braunschweig 1875), welche den eigentümlichen Reiz der Roseggerschen Erzählungsweise und seinen außerordentlichen Reichtum an poetischen Motiven und kräftigen Gestalten erweisen. Unter den größern Erzählungen und Romanen: „In der Einöde" (Pest u. Wien 1872), „Haidepeters Gabriel" (ebendas. 1878), „Der Gottsucher" (ebendas. 1882) verdient der letztere den Vorzug, indem er den besondern Vorzügen der Roseggerschen Darstellung noch denjenigen eines tiefern Gedankengehalts hinzufügt.

Als einen Vorgänger Roseggers, dessen Geschick und Erfolge minder glücklich waren als die seines österreichischen Landsmanns, erscheint Franz Michael Felder, geboren am 13. Mai 1839 zu Schoppernau im Bregenzer Wald, Sohn eines kleinen Bauern und selbst Bauer, der im jugendlichen Alter am 26. April 1869 aus dem Leben schied. Seine beiden Bücher: „Sonderlinge, Bregenzerwälder Lebens- und Charakterbilder aus neuester Zeit" (Leipzig 1867) und „Reich und arm" (ebendas. 1868) enthalten Züge kräftiger Charakteristik und poetisch warme Schilderungen des versteckten schönen Alpenländchens, dem Felder durch Geburt und Beruf doppelt angehörte.

Der gewaltige Durchmesser des Kreises der modernen Romanlitteratur wird am besten sichtbar, wenn man den volkstümlichen Erzählern eine Gruppe von Romanschriftstellern gegenüberstellt, welche von der Wissenschaft oder einer andern Kunst her zur Romandichtung gelangt sind, und deren Weltanschauung und Darstellung stark mit ästhetischen und philosophischen Elementen durchsetzt sind. Als der interessanteste und bedeutendste dieser

Romandichter muß der hervorragendste Ästhetiker der Gegenwart, der Verfasser der grundlegenden „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen" und der gedanken- und anschauungsreichen „Kritischen Gänge", Friedrich Theodor Vischer, gelten. Geboren am 30. Juni 1807 zu Ludwigsburg, studierte Vischer in Tübingen Theologie und Philosophie, ward nach längern Reisen 1833 Repetent am theologischen Seminar in Tübingen, habilitierte sich 1836 als Privatdozent an der philosophischen Fakultät daselbst, ward 1837 zum außerordentlichen, 1844 zum ordentlichen Professor ernannt. Im Jahr 1855 ward er als Professor der Ästhetik und deutschen Litteratur an das eidgenössische Polytechnikum nach Zürich berufen, 1866 übernahm er die gleichen Professuren für die Universität Tübingen, wo er im Sommersemester, und für das Polytechnikum zu Stuttgart, wo er im Wintersemester liest. Vischers erste poetische Bethätigungen waren satirische und parodistische, neben einer Reihe seiner in alle Kommersbücher übergegangenen „Schartenmeyer"-Balladen ließ er unter dem Pseudonym Mystifizinsky „Faust, der Tragödie dritter Teil. Treu im Geiste des zweiten Teils des Goetheschen Faust gedichtet" (Tübingen 1862) erscheinen. Seine Geltung als Dichter gründet sich indessen auf die unter dem Titel: „Lyrische Gänge" (Stuttgart 1882) gesammelten Gedichte und auf den Roman „Auch Einer" (ebendas. 1878). Die lyrische Sammlung zeigt ein starkes Übergewicht der Reflexion über die unmittelbare Leidenschaft, der Humorist hüllt die tiefere Empfindung hier und da in den Mantel grobgrundigen Scherzes, aber die Mehrzahl dieser poetischen Tagebuchblätter offenbart ein tiefinnerliches Leben und eine echte poetische Natur. Wo der Dichter aus dem Humor in den elegischen Ton übergeht, ist dieser Ton ergreifend, und einzelne seiner Gedichte, wie: „Nachts", „Auf der Eisenbahn", „Abschied", „Nachts an der Engelsbrücke", „An meine alte Wanduhr", „Jugendthal", dürfen den schönsten der neuern deutschen Lyrik hinzugezählt werden. Der Roman „Auch Einer" stellte sich als eine der geistvollsten, aber auch der kapriziös-originellsten Produktionen der Neuzeit dar. Als Komposition war er mit einer seit Jean Paul kaum mehr geübten Freiheit und Willkür entworfen, die humoristische und ethische Grundidee zeigt sich stärker als die Kraft der Gestaltung. Der übersprudelnde und scharfe Geist Vischers macht sich in einer Erfindung der wunderlichsten Art geltend. Seine „Reisebekanntschaft" ist ein Sonderling, dem

das Geschick den schlimmsten Streich gespielt, ihn mit hervorragenden Eigenschaften versehen und daneben mit dem Fluch der Lächerlichkeit behaftet hat. Der Held ist allem Erhabenen zugänglich, für alles Schöne bis zum Feinsten empfänglich, eine leidenschaftliche, tief empfindende Natur; aber ein — Stockschnupfen, der ihn nicht verläßt, und der seine Äußerlichkeiten mit seinen seelischen Eigenschaften in beständigen Widerspruch setzt, zwingt ihn zur ingrimmigsten Selbstironie. So steht er der Welt gegenüber, an der er nur mit einer wundersamen Mischung von Leid und Inbrunst, von Satire und Cynismus, von geistvollem Begreifen und lebendigem Mitfühlen alles Schönen und von satirischem Hervorkehren des Gegensatzes Anteil zu nehmen vermag. Vom Mitleben ist er durch die Tücke der Natur in gewissem Sinn ausgeschlossen, ebendarum steht er frei über manchen Dingen, in denen sich die andern verlieren.

Leben und Träumen eines Musikers spiegelt sich in den Romanen von Alfred Heinrich Ehrlich. Derselbe ward am 5. Oktober 1823 zu Wien geboren, erwarb seine musikalische Ausbildung in seiner Vaterstadt, begann seine Laufbahn als Klaviervirtuose und hatte sich als solcher großer Auszeichnungen zu erfreuen, ward Hofpianist König Georgs V. von Hannover, ging 1864 als Lehrer des Klavierspiels am Sternschen Konservatorium nach Berlin, schied 1874 aus dieser Stellung wieder aus und lebt seitdem als hochgeachteter musikalischer Kritiker in der Reichshauptstadt. Seine belletristischen Schriften begannen mit dem Roman „Abenteuer eines Emporkömmlings“ (Frankfurt 1858), welchem der bedeutendere und geistvollere: „Kunst und Handwerk“ (ebendas. 1862) folgte. Sowohl in diesem Roman als in den Novellen: „Kunst und Gunst“, „Auf der Konzertreise“ gelang es dem Verfasser, seine mannigfachen Lebenseindrücke und Künstlererfahrungen zwar nicht voll und ganz in reine Darstellung zu verwandeln, jedoch im einzelnen eine Fülle lebendiger Szenen und Momente fesselnd hinzustellen und für die reflektierenden Partien seiner Romane durch den leidenschaftlichen, subjektiven Anteil, den er an den besprochenen Gegenständen nimmt, zu interessieren.

Unter die Romanschriftsteller, welchen es mehr um die Aussprache bestimmter, nicht poetischer Ideen zu thun ist als um poetische Lebensdarstellung, die aber dabei ein unzweifelhaft poetisches Talent entfalten, gehört August Riemann, geboren

am 27. Juni 1839 zu Hannover, als Redakteur des bekannten „Gothaischen Hofkalenders“ und Hauptmann außer Dienst zu Gotha lebend. Niemann gewann gleich mit seinen ersten Werken eine feste Stellung in der Litteratur. In seinen Romanen: „Bacchen und Thyrsosträger“ (Leipzig 1880) und „Die Grafen von Altenschwerdt“ (ebendas. 1883) entfaltet Niemann neben einer eigentümlichen, tiefern, am Studium der Platonischen Philosophie genährten Lebensanschauung, welche überall in den Vordergrund tritt, die Gespräche geistig belebt und vielen Charakteren einen außerordentlichen Reiz verleiht, große Lebenskenntnis und Kraft der Charakteristik. Die Komposition der Niemannschen Romane zeigt wesentliche Mängel, die Detaillierung der Handlung erscheint merkwürdig ungleich und sprunghaft; aber eine fast herbe Frische der Empfindung und eine sehr glückliche Mischung von gutmütigem Humor und scharfer Satire, die Energie des Stils endlich helfen über diese Mängel hinweg, welche übrigens in den „Grafen von Altenschwerdt“ gegenüber „Bacchen und Thyrsosträger“ wesentlich gemildert erscheinen.

Neben den Romanschriftstellern stehen einige Novellisten von ausgeprägter Eigentümlichkeit und reichem Lebensgehalt. Schon bei Besprechung der Dichter größern Stils, das heißt derjenigen Poeten, welche sich zur Darstellung ihrer Welt wechselnder Formen bedienen, sehen wir, daß die Novelle, in der ein reiches Bild in den knappsten Rahmen zusammengedrängt werden kann und soll, sich in der neuesten deutschen Litteratur einer besondern Bevorzugung erfreut. Als Meister der Novelle erweisen sich vorzugsweise poetische Naturen, die sich zur Aufnahme und Wiedergabe einer reichern Welt, der unendlichen Mannigfaltigkeit des Lebens gedrängt fühlen und dabei den Zug zur geschlossenen, klar übersichtlichen künstlerischen Form behalten. Unter den Erzählern, welche lediglich in der Prosanovelle die geeignete Form für die Auslebung ihrer poetischen Vorstellungen, für die Besonderheit ihrer Darstellung finden, steht der Kulturhistoriker Riehl obenan. Wilhelm Heinrich Riehl, geboren am 6. Mai 1823 zu Bieberich am Rhein, besuchte, nachdem er auf den Gymnasien in Wiesbaden und Weilburg seine Vorbildung empfangen, die Universitäten Marburg, Göttingen und Gießen und wendete sich von den theologischen zu historischen und ästhetischen Studien, trat 1845 in die Redaktion der „Frankfurter Oberpostamtszeitung“

ein, begründete im Sturmjahr 1848 die „Nassauische Zeitung“ in Wiesbaden und ward zugleich artistischer, namentlich musikalischer Leiter des dortigen Hoftheaters, siedelte 1851 nach Augsburg als Redakteur der „Allgemeinen Zeitung“ über. Im Jahr 1854 ward er als Professor der Staatswirtschaftslehre an die Universität München berufen und 1859 zum ordentlichen Professor der Kulturgeschichte an derselben Universität ernannt. Wenn wir von den kulturgeschichtlichen Arbeiten, den Schilderungen von Land und Leuten, den biographischen Studien Riehls absehen, so gehört er der Geschichte der poetischen Litteratur lediglich durch seine Novellen an. Ein satirischer Jugendroman: „Geschichte vom Eisele und Beisele“ (Frankfurt a. M. 1848), fand und verdiente nur mäßigen Beifall; aber mit den besten seiner „Kulturgeschichtlichen Novellen“ (Stuttgart 1856), „Geschichten aus alter Zeit“ (ebendas. 1863—65), „Neues Novellenbuch“ (ebendas. 1867), „Aus der Ecke, sieben neue Novellen“ (Bielefeld 1874), „Am Feierabend“ (Stuttgart 1880) erwarb Riehl einen Platz unter den Klassikern. Obschon er den bestimmten historischen Hintergrund liebt und mit wenigen farbigen Strichen das Kolorit ganzer Jahrhunderte zu treffen weiß, namentlich in der deutschen Welt der letzten fünf Jahrhunderte überall zu Hause ist, so sind doch bei ihm Handlung und Gestalten niemals um des Kolorits willen vorhanden. Seine Geschichten haben einen menschlich-poetischen Kern, seine Figuren passen zwar prächtig in das jeweilen gewählte Kostüm hinein, runden sich aber nicht erst durch dieses und weisen deutlich erkennbare Züge auf, die mit dem Kostüm nichts zu thun haben. Eine gewisse Neigung zum Moralisieren hemmt bei Riehl weder den Fluß der Erzählung, welcher den Leser rasch dahinträgt, noch beeinträchtigt sie die Frische des Humors, die Anmut und den Reiz der Stimmung, welche Riehl mit den einfachsten Mitteln zu bewirken versteht. Aus der ganzen Reihe der Riehlschen Novellen seien hier nur „Der stumme Ratsherr“, „Jörg Muckenhuber“, „Der Hausbau“, „Der Stadtpfeifer“, „Ovid bei Hofe“, „Gräfin Ursula“, „Das Spielmannskind“, „Die Dichterprobe“, „Die vierzehn Nothelfer“, „Die Lehrjahre eines Humanisten“, „Der Fluch der Schönheit“, „Abendfrieden“, „Die Hochschule der Demut“ hervorgehoben. In ihnen allen entfaltet der Novellist jene schlichte Kraft der Erfindung, die ein oder mehrere Leben in wenigen Vorgängen völlig darzustellen versteht,

jene vielseitige Meisterschaft, die immer im eng begrenzten Raum, bald die tragischen, bald die humoristischen Momente des Daseins hervorkehrend, den Leser in Mitleidenschaft zieht. Die Kunst Riehls ist dann immer am größten, wenn er am kunstlosesten erscheint, die Sicherheit seiner Charakteristik zwingt den Leser in seine Anschauungen von Menschen und Zuständen hinein, selbst die ersichtliche Vorliebe des Autors für die widerspruchsvollen Verhältnisse der deutschen Kleinfürsten- und Kleinbürgerwirtschaft des 18. Jahrhunderts wird in so poetisch anmutender Weise eingeführt, daß der Leser derselben keinen Widerstand zu leisten vermag und sich mit Riehl an die bunte Fülle auch dieser wunderlichen Erscheinungen hingibt.

Ein liebenswürdiger Novellist, freilich von weit geringerer Kraft und innerer Selbständigkeit, war Riehls Landsmann Hermann Presber. Geboren am 9. Dezember 1830 zu Rüdesheim am Rhein, besuchte er das Gymnasium in Wiesbaden, seit 1848 die Universitäten Heidelberg und Tübingen, wo er Philosophie und Litteratur studierte. Im Jahr 1853 ließ er sich als Lehrer der Litteratur und Geschichte in Frankfurt a. M. nieder, wo er am 3. März 1884 aus dem Leben schied. Seine Novellen: „Wolkenkuckucksheim" (Leipzig 1859) und „Ein Anempfinder" (ebendas. 1862) schlugen einen humoristischen und satirischen Ton an und verrieten, daß die Nachwirkung Jean Pauls sich auch in der neuesten Litteratur gelegentlich noch geltend macht, obschon der jeanpaulisierenden Weise viele moderne Elemente beigemischt sind. Die „Rheinischen Novellen" (Frankfurt a. M. 1882) und die Erzählung „Rudolf" (ebendas. 1876) sind anspruchslos, aber anmutig und poetisch frisch, von einem Strahl rheinischer Lebenslust und zuversichtlichen Glaubens an die Güte der menschlichen Natur durchleuchtet. — Als feinsinniger Erzähler trat auch Stephan von Millenkowics" (Stephan Milow) hervor, welcher, am 9. März 1836 zu Orsova geboren, 1852 österreichischer Offizier wurde, als Hauptmann und Adjutant des militärisch-geographischen Instituts zu Wien seinen Abschied nahm und sich auf einem Gut zu Ehrenhausen in Steiermark niederließ. Seine „Gedichte" (Heidelberg 1864) und „Neue Gedichte" (Stuttgart 1870) bezeugten ein lyrisches Talent von wesentlich elegischer Richtung und Färbung. In der Novelle „Verlornes Glück" (Heidelberg 1866), in „Zwei Novellen" (ebendas. 1873) und namentlich in der Sammlung

„Wie Herzen lieben“ (ebendas. 1883) gesellt sich Stephan Milow zu den Erzählern, deren Wert und Reiz hauptsächlich in der Wiedergabe von einzelnen Lebensmomenten und in der Erlauschung psychologischer Feinheiten liegt. Weder die Grundzüge der Handlung sind scharf und bestimmt, noch flößen die Menschen das Interesse ein, das man scharf geprägten Charakterköpfen, originellen Gestalten entgegenbringt. Aber die einfachen Schicksale leidenschaftlicher oder glückssehnsüchtiger Naturen, ihre Herzensirrungen und die tragischen Konflikte, in welche ihre Empfindung sie hineingestellt hat, sind beispielsweise in der erstgenannten Novelle: „Verlornes Glück“, und in den Novellen: „Zwei Freunde“, „Läuterung“ mit so viel lebendigem Anteil und in so feinsinnig-stimmungsvoller Weise dargestellt, daß sie einen tiefern Eindruck hinterlassen.

An die Novellisten reihen sich einige Schriftsteller von entschieden poetischem Talent, poetischen Antrieben, welche gleichwohl zur ausgeprägt novellistischen Form nicht durchgedrungen sind und in halbnovellistischen Skizzen eigentümliches Leben gewinnend widergespiegelt haben. So unter andern Max Maria v. Weber, als Sohn des großen Tondichters K. M. v. Weber am 25. April 1822 zu Dresden geboren, gestorben nach vielbewegtem Leben als hervorragender Ingenieur und technischer Beirat im preußischen Handelsministerium am 17. April 1881 in Berlin, welcher in den Skizzen: „Aus der Welt der Arbeit“ (Berlin 1865), „Werke und Tage“ (Weimar 1869), „Schauen und Schaffen“ (Stuttgart 1878) und „Vom rollenden Flügelrad“ (Berlin 1882) die Welt der Technik, des Eisenbahnlebens in ihren poetischen Seiten zu erfassen und zu gestalten versuchte. Schilderungen wie: „Eine Winternacht auf der Lokomotive“, „Dampf und Schnee“, „Am Bord Ihrer Majestät Schiff Troubadour“, „Der Riß in der Fensterscheibe“, „Der Nervendämon auf Eisenbahnen“, „Rotes Glas“ haben schon beinahe ein vollpoetisches Interesse und zogen eine ganze Reihe noch unverwerteter moderner Lebenserscheinungen in den Bereich der erzählenden Kunst. — Wiederum völlig in den engsten Grenzen des häuslichen Lebens und seiner Poesie hält sich ein anmutiger Schilderer und sinniger Beobachter wie Rudolf Reichenau, geboren 1817 zu Marienwerder, gestorben am 18. Dezember 1879 in Berlin, dessen Skizzen und Bilder: „Aus unsern vier Wänden“ (Leipzig 1862—64), „Liebesgeschichten. Neues

aus den alten vier Wänden" (ebendas. 1864), „Am eignen Herd. Aus den neuen vier Wänden" (ebendas. 1873) und „Die Alten. Letzte Bilder aus den vier Wänden" (ebendas. 1876) einen unvergänglichen Reiz durch die stimmungsvolle und launige Wiedergabe jener Momente des Alltags übten, welche eigentlich alle sehen, mitfühlen sollten, und für die es doch des poetischen Blickes bedarf.

Die Un- und Überzahl der weiblichen Bestrebungen, vor allem auf dem Gebiet des Romans und der Novelle, macht es schwierig, die lebensvollen und ursprünglichen, aus poetischem Empfinden und poetischem Vermögen hervorgegangenen Leistungen von den mehr oder minder geschickten Nachahmungen, den anempfundenen Stimmungen und schwächlichen Ansätzen zu eigner Lebensdarstellung zu scheiden. Aus der Menge der weiblichen Belletristen ragt durch wahrhaftes Talent, einen großen Zug der Weltauffassung und außerordentlichen Reichtum des Lebens eine im Verhältnis zu ihrem Leisten viel zu wenig bekannte Schriftstellerin wie Eliza Wille. Geboren als die Tochter des in Hamburg ansässigen Reeders R. M. Sloman am 9. März 1809 zu Itzehoe in Holstein, erhielt sie ihre Erziehung und verbrachte ihre Jugendjahre in Hamburg, verheiratete sich mit dem geistvollen Journalisten Dr. François Wille, unternahm mit demselben große Reisen und ließ sich schließlich mit ihrem Gemahl auf dem Gut Mariafeld in Meilen am Züricher See nieder. Die „Dichtungen" (Hamburg 1836), welche unter ihrem Mädchennamen Eliza Sloman erschienen, würden ihr keine selbständige und bleibende Stellung in der deutschen Litteratur gesichert haben. Wohl aber vermochten das die beiden Romane: „Felicitas" (Leipzig 1850) und „Johannes Olaf" (ebendas. 1871), welche zu den gehaltvollsten aus weiblicher Feder stammenden Romanen zu rechnen sind. „Felicitas" zeichnet sich vor allem durch eine glückliche, geschlossene Erfindung, durch seltenes Gleichmaß der Ausführung, durch vollendetes Ausleben aller Stimmungen aus. In den wechselvollen Schicksalen der schlesischen Grafentochter und des jungen Bildhauers, die durch eine Kinderneigung verbunden sind und am Schluß einen kurzen Glückstraum träumen dürfen, spiegelt sich schon ein gutes Stück Welt; doch liegt der Hauptnachdruck auf der Darstellung des Innenlebens. Das Tagebuch der Gräfin Felicitas ist ein Meisterstück in der Art, wie das allmähliche Werden der Dinge, das

Hereinbrechen großer Lebenskatastrophen mit der Schilderung von Alltäglichkeiten verknüpft wird. In viel größerm Stil ist der Roman „Olaf" entworfen, der von Island bis Italien in ganz Europa spielt und für den Reichtum seiner Charaktere, die Überfülle der vorgeführten Lebensschicksale eines so breiten Hintergrunds bedarf. Der Held in seiner nordischen Reckenhaftigkeit schaut fremd in die moderne Welt, in die er gestellt ist, herein. Die große poetische Begabung Eliza Willes zeigt sich vor allem darin, daß sie die Originalität ihres Helden nicht willkürlich setzt, sondern aus den Vorbedingungen seiner Existenz und den Eindrücken seines Jugendlebens poetisch entwickelt. Der erste Teil von „Johannes Olaf", welcher die Jugendgeschichte des Helden lebendig vorführt, ist nach unserm Urteil der vorzüglichste; natürlich enthalten auch die spätern Teile Episoden von großer Kraft und Schönheit. Die Art, wie sich die Verfasserin von den herkömmlichen Bedingungen des Romans löst und in gewissem Sinn in der Mitte der Dinge stehen bleibt, ist geistreich, hat aber eine Art Auflösung der Komposition im Gefolge, welche zuletzt nicht bloß den künstlerischen, sondern auch den lebendigen Eindruck schädigt. Echte Kunstgesetze sind weder künstliche noch willkürliche Festsetzungen und werden auch von der Wahrheit des Lebens nicht aufgehoben.

Energische Darstellungskraft und eignen Blick für das Leben besitzt auch die Erzählerin Luise von François. Geboren am 17. Juni 1817 in der Nähe von Weißenfels, in welcher Stadt sie nach mannigfaltigen Schicksalen sich auch dauernd niederließ, erwarb Luise von François eine durchaus autodidaktische Bildung. Sie entschloß sich erst spät, reiche Eindrücke und scharfe Beobachtungen, welche sie in weitern und engern Kreisen gemacht, festzuhalten und poetisch zu gestalten. Schon in den kleinen Novellen, mit denen sie sich pseudonym auf das Gebiet der Litteratur wagte, fehlt es nicht an eigentümlichen, fast männlich-kräftigen Charakterzeichnungen. Konzentriert treten uns die Vorzüge solcher Menschengestalt und einer frischen, einfach-eindringlichen Erzählungskunst in den Romanen: „Die letzte Reckenburgerin" (Berlin 1871), „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" (ebendas. 1872), „Stufenjahre eines Glücklichen" (ebendas. 1877) und „Der Katzenjunker" (ebendas. 1879), namentlich in den beiden erstgenannten, entgegen. Es ist eine fast trotzige Selbständigkeit der Weltschilde-

rung in ihnen, die Erzählungsweise hat einen ursprünglichen Hauch, gleichsam den Erdgeruch der frisch angebrochenen Scholle, die Menschengestalten sind in Schuld und Tugend, in Haß und Liebe von der energisch-individuellen Art, die vor allem in Norddeutschland gedeiht.

Nicht ohne Originalität der Erfindung und Charakteristik sind auch die Erstlingsromane einer jüngern Schriftstellerin, Sophie Junghans. Geboren als Tochter des Hofrats Justus Junghans am 3. Dezember 1845 zu Kassel, erhielt sie eine vorzügliche Bildung, lebte längere Zeit in England und Italien, verheiratete sich 1877 in Rom mit dem Professor Joseph Schuhmann und lebt zur Zeit wieder in ihrer Vaterstadt. Auch Sophie Junghans bedarf einer gewissen Breite, um glücklich darstellen zu können, so daß die Romane: „Käthe" (Leipzig 1876), „Haus Eckberg" (ebendas. 1878) ihre Novellen in eigentümlicher Erfindung und überzeugender Menschendarstellung übertreffen.

Als feinsinnige, poetisch gestimmte Novellistin bewährte sich Claire von Glümer. Geboren am 18. Oktober 1825 zu Blankenburg am Harz, verbrachte sie einen großen Teil ihrer Jugend in Frankreich, übernahm 1848 in der Frankfurter Paulskirche Parlamentsberichte für die „Magdeburger Zeitung" und andre Blätter, widmete sich danach einer litterarischen Laufbahn und lebt seit 1859 in Dresden. Neben den anmutigen halbnovellistischen Skizzen: „Aus den Pyrenäen" (Dessau 1854) und „Aus der Bretagne" (Wien 1867) schrieb sie eine größere Anzahl von Novellen, unter denen „Die Augen der Valois" (Berlin 1871), „Novellen aus dem Béarn" (ebendas. 1878), „Lutin und Lutine" (Leipzig 1884) um ihrer Anmut, um des lebendigen Hintergrunds und der klaren Darstellung willen ausgezeichnet zu werden verdienen. — Ein wirkliches Talent haben wir auch in Marie von Ebner-Eschenbach zu ehren. Geboren am 13. September 1830 zu Zislawetz in Mähren als Tochter des slawischen Grafen Dubsky, aber von einer deutschen Mutter abstammend, verheiratete sie sich in ihrem achtzehnten Lebensjahr mit einem Vetter, dem österreichischen Geniehauptmann Freiherrn Ebner von Eschenbach, mit welchem sie meist in Wien lebte. Ihre früh begonnenen poetischen Versuche waren zunächst dramatische, und ihre Tragödien: „Marie Stuart in Schottland" (1860) sowie „Marie Roland" hätten in der

That ein besseres Schicksal verdient, als nach wenigen Aufführungen zu verschwinden. Gleichwohl gelang es ihr erst in der Novelle, den rechten Boden für ihre reiche Phantasie und ihre echt poetische Freude an den ungewöhnlichen und edlen Erscheinungen des Lebens zu finden. In ihren „Erzählungen“ (Stuttgart 1875), „Bozena“ (ebendas. 1876), „Neuen Erzählungen“ (ebendas. 1881) entfaltet die Dichterin eine Mannigfaltigkeit und Kraft der Erfindung, eine Wärme der Ausführung, die ihresgleichen suchen. Ihre Meisterstücke: „Bozena“, „Lotte, die Uhrmacherin“, „Die Freiherren von Gemperlein“, „Chlodwig“, „Jakob Spala“, „Krambambuli“, werden den Namen Marie von Ebner-Eschenbach so sicher in der deutschen Litteratur erhalten, als der rasch vergänglichen Form der Prosaerzählung überhaupt eine Wirkung in künftige Tage hinein gesichert ist.

---

4) Dramatiker.

In der allgemeinen Einleitung bereits ward des Mißverhältnisses Erwähnung gethan, welches, aus einem uralten Zwiespalt zwischen den Aufgaben der dramatischen Poesie und den nächsten drängendsten Bedürfnissen des Theaters hervorgehend, in der neuesten Entwickelungsperiode immer größer, augenfälliger und unerquicklicher geworden ist. Die Bühne und die Litteratur klagen sich gegenseitig der Schuld an einem Zustand an, welcher der Bühne eine Reihe der besten poetischen Kräfte und der Dichtung die Genugthuung raubt, ihre Handlungen und Gestalten lebendig verkörpert zu sehen. Während in Frankreich das Theater sich willig jeder Wandlung der geistigen Anschauung, jeder eigentümlichen und neuen Lebenserscheinung erschloß, während hier die dramatische Form neben der erzählenden wenigstens die gleichberechtigte blieb, schwankte in Deutschland die dramatische Dichtung meist zwischen der Nachbildung älterer Schöpfungen, der Wiederholung poetischer Motive, welche die Dichter voraufgegangener Generationen vollendet gestaltet, und zwischen dem Anschluß an die untergeordnetsten Bedürfnisse und den schlechtesten Geschmack des Massenpublikums, das im Theater nicht Leben, sondern Zerstreuung sucht. Die Anläufe, welche poetische Talente, wie früher geschildert worden ist und weiter-

hin zu schildern sein wird, zur Gewinnung eines lebendigen modernen Dramas nahmen, wurden entweder gar nicht beachtet, oder in der sinnlosen Verschwendung, welche das deutsche Theater mit litterarischen Neuheiten treibt, rasch verbraucht. Während unablässig der Ruf nach großen Dramatikern erklingt, mißachtet die Bühne die tüchtigsten Leistungen, Werke, auf die sie selbst oft nach Jahren, und nachdem das Möglichste zu ihrer Herabsetzung gethan worden ist, zurückgreifen muß, und bewahrt anderseits einen wahren Köhlerglauben an die Wirksamkeit althergebrachter theatralischer Situationen und Figuren, selbst an die Wirksamkeit der konventionellen „schönen" Sprache. Eine ganze Reihe von Dramatikern wurde nicht müde, im Einklang mit diesem Glauben immer neue Mischungen der alten Elemente theatralischen Erfolgs zu versuchen, und die Wahrheit des Lebens fand auf der deutschen Bühne meist nur dann eine Stätte, wenn sie an der Hand französischer oder nordischer Dramatiker erschien.

Große theatralische Erfolge hatte ein Poet wie Samuel Hermann Mosenthal zu verzeichnen, nur daß diese Erfolge fast durchgehends auf Kosten der poetischen Wahrheit und einer lebensvollen Gestaltung errungen wurden. Mosenthal war am 14. Januar 1821 in jüdischer Familie zu Kassel geboren, besuchte das Gymnasium daselbst, studierte am Polytechnikum zu Karlsruhe und an der Universität Marburg die Naturwissenschaften, ging 1842 nach Wien, um im Haus eines angesehenen Bankiers Hauslehrer zu werden. Während der Jahre, welche er in dieser Stellung verbrachte, begann er sich als Dramatiker zu versuchen und veröffentlichte eine Sammlung lyrischer Gedichte. Nach dem Erfolg seiner „Deborah" widmete er sich ausschließlich der Litteratur, erhielt später die Stellung eines Bibliothekars beim österreichischen Kultus- und Unterrichtsministerium und ward 1871 durch Verleihung des Ordens der Eisernen Krone in den österreichischen Ritterstand erhoben. Mosenthal starb am 17. Februar 1877 in Wien, nachdem er beinahe bis zu seinem Ende als Bühnenschriftsteller thätig gewesen. Mit Ausnahme eines in der Kindheit aufgenommenen Bestandteils jüdischen Lebens und jüdischer Anschauung war Mosenthal als Poet durchgehends Eklektiker, er verstand sich allen erdenklichen Lebenserscheinungen und Stimmungen anzubequemen, aber zu keiner derselben führte ihn ein inneres Muß, ein zwingender und notwendiger Anteil.

Die Anregungen zu seinen Dramen, in Erfindungen, Konflikten, Ideen und Gestalten, kamen ihm von der Bühne, er besaß, wie Dingelstedt ganz richtig urteilt, ein Talent „findig, leicht anregbar, elastisch, akkommodationsfähig, geschickt in der Benutzung technischer Behelfe, mehr auf Abstraktion und Kombination gestellt als auf Inspiration. Sein offenes Auge, bewaffnet mit den scharfen Gläsern des jüdischen Spürsinns, studierte poetische Meteorologie, beobachtete, welche Stoffe in der Luft lagen, woher der Wind der Tendenz blies, wie sich das Gewitter des Beifalls und der kalte Strichregen des Mißerfolgs bildeten." (Dingelstedt, „Litterarisches Bilderbuch", Berlin 1878, S. 177.) So setzen sich Mosenthals dramatische Werke aus Jambentragödien romantischen Gepräges oder vielmehr Anflugs, aus Volksstücken, Litteraturdramen und modernen Gesellschaftsschauspielen, aus zahlreichen Operntexten ernster und komischer Gattung zusammen. Unter den Volksstücken hat Mosenthals nicht Erstlingswerk, aber erstes erfolgreiches Werk, das Drama „Deborah" (Pest 1850), nicht nur die weiteste Verbreitung erlangt, sondern auch den größten Wert, insofern sich in demselben neben dem starken theatralischen Element auch ein Element wirklicher Mitempfindung des Dichters für seine Hauptgestalt und in der Schilderung der Dorfgemeinde einige naive und rührende Züge geltend machen. Als bestgebautes Stück des Poeten hat das Schauspiel „Der Sonnenwendhof" (Leipzig 1857) zu gelten, in welchem die Dorfgeschichte zum Drama geworden ist. Verwandten Stoffs, aber in seinen Voraussetzungen unerquicklich und in seinen Charakterzeichnungen noch theatralisch unwahrer als die Gestalten im „Sonnenwendhof" stellt sich das Schauspiel „Der Schulz von Altenbüren" (Leipzig 1868) dar. Unter den Litteraturschauspielen Mosenthals enthüllt das Drama „Bürger und Molly, oder ein deutsches Dichterleben" die Schwäche der Mosenthalschen Begabung: die Mischung falscher Sentimentalität und eines nur in den Kulissen, aber in keinem Kreis des Lebens wachsenden Pathos, in entscheidender Weise. Besser und einigermaßen frischer war das Schauspiel „Die deutschen Komödianten" (Leipzig 1863), in seinen ersten Akten von verhältnismäßiger Einfachheit und Wahrheit, mit einigen humoristischen Zügen ausgestattet, gegen den Schluß hin freilich wieder so komödiantisch unwirklich, so gemacht begeistert, daß selbst der naivste Hörer und Leser empfinden muß, was es mit dem plötzlichen Shakespeare-Enthu-

siasmus des Helden auf sich habe. Immerhin aber gelangen Mosenthal diese Art Stücke besser als seine Tragödien, von denen „Pietra" (Leipzig 1865), „Isabella Orsini" (ebendas. 1870) und „Maryna" (ebendas. 1871) hervorzuheben sind. Selbst wenn er einen echt tragischen Stoff, eine dämonisch-tragische Gestalt, wie in der „Maryna", jener polnischen Witwe des falschen Demetrius, ergriffen hat, welche mit dem Betrüger zusammenlebt, der sich für ihren ursprünglichen, in Moskau ermordeten Gemahl ausgibt, so vermag er sich nicht einfach in die Natur seines Stoffs, in die Seele seiner Gestalt hineinzuleben, sondern sucht lediglich mit allen den äußerlichen Mitteln, welche er für die verschiedensten Zwecke gleichmäßig anwandte, dem Ganzen einen theatralischen Effekt zu sichern. Die modernen Stücke Mosenthals: „Madeleine Morel" (Wien 1871) und „Sirene" (Leipzig 1875), sind wieder grundverschieden; im erstern erstrebt der Poet eine Annäherung an die Pariser Demimondestücke, im zweiten folgt er jenen anfänglichen Neigungen, welche ihn auf ein empfindsam-bürgerliches Drama hinwiesen.

Mehr Verwandtschaft mit Halm als mit Mosenthal legen die dramatischen Dichtungen von Joseph Weilen, einem der jüngern Wiener Dramatiker, an den Tag. Derselbe ist am 28. Dezember 1830 zu Tetin bei Prag geboren, ging mittellos Anfang 1848 nach Wien, um dort zu studieren, geriet hier in die akademische Legion und ward nach den Oktobertagen als Gemeiner zum vierten Infanterieregiment geschickt, wo er sich binnen Jahresfrist zum Offizier empordiente. Eifrig neben den militärischen auch allgemein wissenschaftlichen Studien obliegend, ward er schon 1852 Lehrer der Geschichte und Geographie am Kadetteninstitut zu Hainburg, 1854 in gleicher Eigenschaft an die Genieakademie in Znaim befördert, 1861 aber als Skriptor an der Hofbibliothek und Professor der deutschen Litteratur an der Generalstabsschule nach Wien berufen. Hier schrieb er den größten Teil seiner dramatischen Dichtungen, welche mehr als seine „Gedichte" (Wien 1863) die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkten. Die ältesten dieser Dramen, die Tragödie „Tristan" (Breslau 1860), das Schauspiel „Heinrich von der Aue" (Leipzig 1874), die Tragödien: „Drahomira" und „Rosamunde" (in Weilens „Dramatischen Dichtungen", Wien 1868 u. f.), versuchen die Wiederbelebung des romantischen Dramas im ältern Stil und wirkten hauptsächlich durch eine bilder- und sentenzen-

reiche Sprache und gewisse theatralische Situationen, welche bei guter Darstellung ihres Eindrucks nie verfehlen. Mit den Schauspielen: „Edda" (Wien 1865), „Graf Horn" (Leipzig 1871), „Der neue Achilles" (ebendas. 1872), „Dolores" (Stuttgart 1874), der Tragödie „König Erich" (Wien 1880) versuchte er, sich in Erfindung, Führung der Handlung und Charakteristik selbständiger zu zeigen. Eine bewegliche, aber keine starke, zwingende Phantasie wird in diesen dramatischen Versuchen nur mäßig von dem Talent der Charakteristik unterstützt, Weilens Gestalten haben wenig seelische Tiefe und ausgeprägte Eigentümlichkeit, die Neigung des Dichters zu einer lyrisch durchhauchten Sprache, zur Deklamation, drängt sich immer wieder hervor, ohne den gewählten Stoffen angemessen zu sein.

Eine tiefere Natur und ein stärkeres Gestaltungstalent beseelen offenbar die bessern Dramen von Franz Nissel, einem jener Dramatiker, welche das bestehende Mißverhältnis zwischen der ernsten Dichtung und der Bühne hinreichend erfahren haben. Geboren am 14. März 1831 zu Wien, widmete sich Nissel ausschließlich dem poetischen Beruf und lebte teils in Wien, teils in Salzburg, Graz und Wilden in Steiermark. Für sein Trauerspiel „Agnes von Meran" wurde ihm der vom König Wilhelm von Preußen gestiftete „Schillerpreis" zu teil. Unter den Erstlingsdramen Nissels zeichnete sich das auf dem Wiener Burgtheater mit Beifall aufgenommene: „Perseus von Makedonien" (Wien 1862), durch eine bedeutende dramatische Idee, vortrefflichen Bau aus, litt aber unter der Trockenheit der Charakteristik. Es ist „ein echt dramatischer Gedanke, eine der vielen edlen Volksindividualitäten, die der römischen Politik zum Opfer fielen, in ihrem Todeskampf mit der tückischen Wölfin vorzuführen, und Nissel hat diesen Gedanken in seiner vollen Gliederung begriffen" (Hebbels „Werke", Bd. 12, S. 297). Minder vollendet in der dramatischen Struktur, aber schon lebendiger, reicher und wärmer im Detail zeigten sich die Tragödie „Dido" (1863) und das Volksdrama „Die Zauberin am Stein" (1864). Die bedeutendste Schöpfung des Dichters war bis jetzt die Tragödie „Agnes von Meran" (Wien 1877), in der ein tragischer Vorgang der altfranzösischen Geschichte, die durch die Kirche erzwungene Trennung der Liebesehe Philipps von Frankreich mit Agnes von Meran, wahrhaft belebt und unsrer Mitempfindung nahegebracht wird, und in welcher im Gegensatz

zu „Perseus von Makedonien“ die poetische Detaillierung außerordentlich lebendig, farbig und charakteristisch erscheint, während auch die Anlage und Durchführung alles Lob verdient.

Zu den norddeutschen Dramatikern, welche der Ungunst der Zeit trotzten und einen gelegentlichen Theatererfolg errangen, gehört Albert Lindner. Geboren am 24. April 1831 zu Sulza im Großherzogtum Sachsen, besuchte er das Gymnasium in Weimar, studierte an den Universitäten Jena und Berlin Philologie, ward Gymnasiallehrer in Prenzlau und Rudolstadt und wurde 1866 durch Erteilung des oben erwähnten Schillerpreises für seine Tragödie „Brutus und Collatinus“ ausgezeichnet. Infolgedessen siedelte Lindner nach Berlin über, ward 1872 zum Bibliothekar des deutschen Reichstags ernannt, widmete sich aber seit 1875 ausschließlich litterarischen Arbeiten. Seine Erzählungen „Völkerfrühling, drei historische Novellen“ (Berlin 1882) erweisen sich gleichsam als unterdrückte Dramen, der Dichter scheint sich selbst nur in der dramatischen Form voll genügen zu können. Die bedeutendsten, bestausgeführten seiner Tragödien sind: „Brutus und Collatinus“ (Berlin 1867) und „Die Bluthochzeit oder die Bartholomäusnacht“ (Leipzig 1871), erstere durch ihre Preiskrönung auf eine Reihe deutscher Theater gelangt, letztere durch die glänzende Darstellung der Meininger eine der wenigen neuern deutschen Tragödien geworden, welche wahrhaftes Leben und Eingang im Publikum gewonnen haben. In beiden Tragödien überwiegt eine virtuose Situationsphantasie die Bedeutung der poetischen Grundidee und die Kraft der Motivierung; die Charakteristik ist lebendig und sicher, ein Streben nach psychologischer Vertiefung unverkennbar. Minder glücklich als in den beiden genannten Tragödien erweist sich Lindner in den historischen Trauerspielen: „Stauf und Welf“ (Jena 1867), „Katharina II.“ (Berlin 1868), „Marino Falieri“ (Leipzig 1875), „Don Juan d'Austria“ (Berlin 1875), in denen der Aufbau wie die Gestaltenzeichnung an mancherlei Mängeln leiden, die aus dem Wunsch hervorgehen, die poetisch notwendige Gestaltung des Stoffs mit dem theatralischen Effekt in Einklang zu bringen.

Außerordentliche Fruchtbarkeit in Tragödien entwickelte ein Poet, der erst in vorgerückten Jahren als dramatischer Dichter und Dichter überhaupt auftrat, Heinrich Kruse. Geboren am 15. Dezember 1815 zu Stralsund, studierte er in Berlin Philo-

logie, verlebte einige Jahre auf Reisen, namentlich längere Zeit in England, war zwischen 1844 und 1847 Gymnasiallehrer in Minden und widmete sich dann dem Journalismus. 1848—1849 redigierte er die von Gervinus begründete „Deutsche Zeitung" in Frankfurt a. M., trat dann in die Redaktion der „Kölnischen Zeitung" ein, deren Chefredakteur er seit 1855 wurde. Im Herbst 1872 siedelte er nach Berlin über, behielt aber die Leitung der „Kölnischen Zeitung" von hier aus bis zum Jahr 1883 bei. Außer seinen dramatischen Dichtungen erschienen von Kruse die poetischen Erzählungen „Seegeschichten" (Berlin 1879). Mit seinem erstveröffentlichten Drama: „Die Gräfin" (Leipzig 1868), lenkte er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Die unzweifelhaften Vorzüge desselben, eine lebendig bewegte Handlung, eine realistische Charakteristik, Schlagkraft und leidenschaftliche Färbung der Sprache, kehrten mehr oder minder in der Reihe der Tragödien wieder, die Kruse der „Gräfin" folgen ließ. Es waren: „Wullenweber" (Leipzig 1870), „König Erich" (ebendas. 1871), „Moritz von Sachsen" (ebendas. 1872), „Brutus" (ebendas. 1874), „Marino Faliero" (ebendas. 1876), „Das Mädchen von Byzanz" (ebendas. 1877), „Rosamunde" (ebendas. 1879), „Der Verbannte" (ebendas. 1880), „Raven Barnekow" (ebendas. 1880), „Alexei" (1882). Was den Kruseschen Dramen gebrach, war jener tiefere Anteil des Dichters an dem von ihm dargestellten Leben, welcher den Hörer und Leser unmerklich in eine poetische Schöpfung hineinzieht, war die reiche Mannigfaltigkeit der Anschauung, welche mit jedem neuen Stoff auch neue Offenbarungen zu geben hat, während sich hier in grundverschiedenen Stoffen die gleichen Typen, gleichen Gestalten wiederholen und namentlich die Darstellung der unbarmherzigen Brutalität, welche sich auf Recht, Staatswohl und angeblich große Zwecke beruft, mit beinahe ermüdender Eintönigkeit wiederkehrt.

Die Zahl der Poeten, welche, ohne eine nähere Verbindung mit der Bühne zu gewinnen, sich für ihren Gestaltungstrieb der dramatischen Form bedienten, ist eine unabsehbar große, und keineswegs bei allen waren der Dilettantismus, die Schwäche der Begabung die Ursache, daß ihre Schöpfungen im wesentlichen unbeachtet blieben. Ohne bedeutende Leistungen auf anderm als dem dramatischen Gebiet ist es zur Unmöglichkeit geworden, eine dramatische Schöpfung, welche nicht auf der Bühne erscheint,

auch nur einem kleinen Leserkreis zu vermitteln, und auch der sorglichste Kritiker darf sich nicht berühmen, von allen kenntniswerten Schöpfungen auch wirklich Kenntnis erlangt zu haben. Ein Dramatiker von entschiedener Begabung für energische Charakteristik und farbig-anschauliche Detaillierung ist unter andern Friedrich Röber, geboren am 19. Juni 1819 zu Elberfeld, welcher 1834 als Lehrling bei dem Bankhaus v. d. Heydt, Kersten u. Söhne eintrat und im Lauf der Jahre dessen Prokurist, seit 1872 dessen Teilhaber wurde. Seinen litterarischen Neigungen lebte er in spärlichen Mußestunden so erfolgreich, daß er außer lyrischen Gedichten eine Sammlung: „Dramatische Werke“ (Elberfeld 1851), veröffentlichen konnte, unter denen sich namentlich die Tragödie „Appius Claudius“ durch glückliche Charakteristik und Schlagkraft des Ausdrucks, weniger durch Geschlossenheit und Steigerung der dramatischen Handlung auszeichnete. Eine spätere Tragödie: „Sophonisbe“ (in Wehls „Deutscher Schaubühne“, Dresden 1862), legt das Hauptgewicht auf lebendige Wiedergabe der Zustände, unter denen der tragische Konflikt und die Katastrophe im Leben der schönen Karthagerin möglich wird. Vortrefflich und höchst anmutig sind auch Röbers „Dramatische Märchen“, namentlich diejenigen „Vom heiligen Andreas“ und „Von den sieben Spinnweibern“. — Im Gegensatz zu Röber, bei dem die Motivierung und der Aufbau der Handlung viel zu wünschen übriglassen, strebt ein andrer dramatischer Poet in seinen Arbeiten vor allem nach unaufhaltsamer Entwickelung eines starken Grundmotivs. Robert Prölß, geboren am 18. Januar 1821 zu Dresden, ward ursprünglich Kaufmann, widmete sich aber später ausschließlich seinen litterarischen Neigungen. Neben eignen dramatischen Arbeiten galt seine Thätigkeit hauptsächlich ästhetischen und dramaturgischen Aufgaben, denen er umfassende Studien zuwandte. Von seinen Dramen schloß sich eine Jugenddichtung: „Das Recht der Liebe“ (Dresden 1847), durchaus an das Vorbild der Shakespeareschen romantischen Lustspiele an. Selbständiger erscheint Prölß in den Tragödien: „Sophonisbe“ (Dresden 1862), „Michael Kohlhas“ (ebendas. 1863) und „Katharina Howard“ (ebendas. 1864), welche sämtlich die scharfmotivierte und energische Führung der Handlung aufweisen, die dem Autor eigentümlich ist. Das frischeste Leben im Detail hat „Katharina Howard“, in welcher die Gestalten der Heldin und Heinrichs VIII. von

England charakteristisch und von gegensätzlicher individueller Kraft beseelt erscheinen. — Gleichfalls einer ältern Poetengeneration angehörig war der Thüringer Alexander Rost, geboren am 22. März 1816 zu Weimar. Er studierte zu Jena die Rechte, trat in weimarischen Justizdienst, gab aber 1848 seine Stellung auf, um sich ausschließlich der dramatischen Dichtung zu widmen, und starb am 15. Mai 1875 in seiner Vaterstadt. Seine „Dramatischen Dichtungen" (Weimar 1867—68) enthalten die Tragödie „Das Regiment Madlo" und die romantisch angehauchten Volksschauspiele: „Kaiser Rudolf in Worms", „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange", „Ludwig der Eiserne" und „Berthold Schwarz, oder die deutschen Erfinder", in welchen allen eine wunderliche Mischung von wahrhaftem Leben, volkstümlichem, in einzelnen Szenen und Lauten wahrhaft poetischem Realismus, von theatralischen Reminiszenzen und matten Nachklängen der sententiösrhetorischen Dramatik herrscht. Wäre es dem Poeten gelungen, den echten Lebenskern, der in diesen unfertigen Dramen enthalten ist, geistreich zu befruchten und den einfach unmittelbaren Ausdruck festzuhalten, so würden einige derselben (welche in einem provinziell begrenzten Kreis die Bühne gewannen) zu den besten der neuesten deutschen Litteratur gehören.

Aus der Reihe der jüngsten deutschen Dramatiker seien noch Otto Girndt (geboren am 6. Februar 1835 zu Landsberg an der Warthe, in Berlin lebend), dessen Erstlingsdramen: „Cäsar Borgia" und „Charlotte Corday", von einer Tragödie aus der preußischen Geschichte: „Dankelmann", übertroffen wurden, und Hans Marbach (geboren am 21. Januar 1841 zu Leipzig, in seiner Vaterstadt lebend) hervorgehoben. Neben eigentümlichen und tief empfundenen lyrischen „Gedichten" (Berlin 1869) hat sich Marbach mit den Tragödien: „Timoleon" (ebendas. 1869) und „Marius in Minturnä" (Leipzig 1875) als wahrhaft begabter Poet bewährt.

Nicht zu berechnende und zuzeiten kaum zu erklärende Zufälle sind es, welche einzelnen wahrhaften Talenten zu Hilfe kommen, ihnen den Weg zur Bühne eröffnen und ernsten Dramen nachhaltige Erfolge bereiten. Talente dieser Art sind beispielsweise Fitger und Wildenbruch. Arthur Fitger, geboren am 4. Oktober 1840 zu Delmenhorst in Oldenburg, besuchte das Gymnasium zu Oldenburg und widmete sich auf den Akademien

von München und Antwerpen der Historienmalerei. Im Jahr 1869 ließ er sich als Maler in Bremen nieder, wo er im Ratskeller, der Neuen Börse, der St. Rembertikirche größere Wandmalereien ausführte. Als Dichter trat er mit einer Sammlung lyrisch-epischer Gedichte: „Fahrendes Volk" (Oldenburg 1875), auf, welche namentlich eine Reihe von Bildern aus Geschichte und Sage in eigentümlicher Beleuchtung poetisch neu beleben. — Als Dramatiker führte er sich mit der Tragödie „Adalbert von Bremen" (Bremen 1873) ein, welcher das Drama „Die Hexe" (Oldenburg 1876) folgte. Dasselbe bewährte vor allen Dingen eine selbständig erfindende und gestaltende Phantasie, die volle Fähigkeit, aus eigentümlichen Voraussetzungen einen eigentümlichen Konflikt entwickeln zu können. Die Handlung spielt in Ostfriesland am Schluß des Dreißigjährigen Kriegs, die Heldin des Stücks, Thalea von Heidebrook, welche ihren Verlobten mit dem Frieden zurückerwartet und zurückempfängt, hat sich während der langen Jahre des Unheils und der Trennung in Studien versenkt, die sie ihrem frommen Kindesglauben entfremdet und bei ihren eignen Unterthanen in schlimmen Ruf gebracht haben. Der Zwiespalt, in welchen Thalea auf ihrer geistigen Höhe mit dem sie umgebenden Leben geraten ist, macht sich vom Augenblick der Rückkehr des Geliebten an geltend; der wackere Offizier findet nicht mehr in ihr selbst, wohl aber in ihrer jüngern Schwester diejenige, welche er einst geliebt. Hieraus erwächst die Katastrophe, und diese Seite der „Hexe" ist herzenswarm, poetisch tief ergreifend; dagegen fehlt der leidenschaftlichen Hingabe Thaleas an ihre Skepsis und dem Märtyrertum für diese das Gepräge innerer Notwendigkeit. Die Hauptszenen der Tragödie üben eine hinreißende Wirkung. Jedenfalls übertrifft die „Hexe" das ihr folgende Trauerspiel „Von Gottes Gnaden" (Oldenburg 1882) bei weitem. Dem Drang, freiheitliches, übrigens echtes Pathos entfalten zu können, ist hier die Wahrscheinlichkeit der äußern, die Wahrheit der psychologischen Entwickelung in einem Grad aufgeopfert, welcher die lebendige und überzeugende Wirkung der Dichtung aufhebt.

Ernst von Wildenbruch, als der Sohn des preußischen Generalkonsuls für Syrien am 3. Februar 1845 zu Beirut geboren, verlebte seine Knabenjahre in Athen und Konstantinopel, wo sein Vater als preußischer Gesandter fungierte, besuchte das Gymnasium zu Halle, von 1859 an das Kadettenhaus in Berlin

ward 1863 zum Offizier ernannt, suchte 1865 um seinen Abschied nach, um sich den Studien zu widmen, nahm aber in seiner Eigenschaft als Offizier noch am Feldzug von 1866 teil, bezog dann die Berliner Universität, um die Rechte zu studieren, und hatte sein Studium eben beendet, als ihn der Krieg von 1870 von neuem in die Reihen des Heers führte. 1871—76 arbeitete er als Referendar bei der Regierung zu Frankfurt a. d. Oder, 1876 ward er als Richter am Stadtgericht in Berlin angestellt, 1877 fand er eine ihn voll befriedigende Stellung im auswärtigen Amte des Deutschen Reichs. Als Dichter trat er, von einigen Jugendarbeiten abgesehen, mit den lyrisch-epischen Gedichten: „Vionville, Heldenlied in drei Gesängen" (Berlin 1874), und „Sedan, Heldenlied in drei Gesängen" (Frankfurt a. d. Oder 1875) zuerst auf, die durch den Schwung der patriotischen Empfindung und die Lebhaftigkeit des Ausdrucks über ähnliche Versuche emporragten. Selbständiger und eigenartiger erschien Wildenbruchs Talent in der Novelle „Der Meister von Tanagra" (Berlin 1879), eine Künstlergeschichte aus Althellas, welche durch feine Empfindung und frischen Vortrag von der archäologischen Novelle im schlimmen Wortsinn zu ihrem Vorteil unterschieden ist. Seine eigentlichen großen und wiederum so bedenklichen Erfolge hatte der Dichter seinen dramatischen Dichtungen zu danken, von denen die Tragödien: „Der Mennonit" (Berlin 1882), „König Harald" (ebendas. 1882), „Die Karolinger" (ebendas. 1882), die Dramen: „Väter und Söhne" (ebendas. 1883), „Opfer um Opfer" (ebendas. 1883) rasch nacheinander die Bretter beschritten. Unzweifelhaft sind diese sämtlichen Dichtungen durch eine lebendige Phantasie, ein glänzendes Talent für Erfindung und Ausgestaltung theatralisch glänzender Situationen, durch energische Kraft, den Zuschauer, Hörer und Leser in die Grundstimmung der Szene hereinzuziehen, durch Schwung der bilderreichen Sprache ausgezeichnet. Aber ebenso unzweifelhaft ist es, daß sie sämtlich mehr oder minder jene schweren Gebrechen aufweisen, welche aus der melodramatisch-rhetorischen Auffassung des Dramas jederzeit hervorgehen. Szene für Szene in ihnen erscheint meist interessant, spannend oder stimmungsvoll; aber die Handlung als Ganzes entbehrt der starken und unanfechtbaren Motivierung, die meisten Effekte sind vielfach theatralische, nicht echt dramatische, da sie nicht aus der Wahrheit der Natur, der Charaktere herauswach-

sen und die Charaktere in ihrem Thun und Lassen den großen Szenenwirkungen mehr anbequemt werden, als daß diese Wirkungen durch Anlage der Charaktere und ihre Stellung zueinander hervorgebracht würden. Jene eigentümliche Neigung zu einer elastisch-äußerlichen Darstellung von Menschengestalten, bei denen zu gunsten des Bühneneffekts die Naturen gleichsam seelisch oszillieren, eine Neigung, der von Zacharias Werner bis zu Friedrich Halm ganze Gruppen von deutschen Dramatikern gehuldigt haben, scheint auch Wildenbruch zu beherrschen. Verhältnismäßig am stärksten tritt in der Tragödie „Der Mennonit" und dem Drama „Väter und Söhne" der Fehler hervor, eine wirksame Handlung auf beinahe unmögliche Voraussetzungen aufzubauen und dem Schwung der Szene die Wahrscheinlichkeit der innern Entwickelung aufzuopfern. Psychologisch reifer, poetisch wahrer erscheinen uns „Harald" und „Die Karolinger", obschon in der ersten Tragödie dem Konflikt dadurch die Spitze abgebrochen ist, daß der Dichter den Helden einen Eid leisten läßt, dessen Bruch kaum eine Schuld in sich einschließt, während dieselbe sofort und im größten Stil vorhanden sein würde, wenn Harald aus einem starken Motiv einen unzweifelhaften Schwur leistete und ihn dann um des Vaterlands und der Zukunft seines Volks willen bräche. Im Trauerspiel „Die Karolinger" liegt die stärkste Unwahrscheinlichkeit in dem Miterscheinen des maurischen Mädchens am Kaiserhof, aber diese Voraussetzung einmal zugegeben, wächst alles natürlicher und einfacher aus den Umständen hervor als in den andern Tragödien. Das Schauspiel „Opfer um Opfer" behandelt einen alten Konflikt, insofern zwei Schwestern von der Liebe zu demselben Mann ergriffen sind. Hier liegt das Hauptgewicht auf seiten der psychologischen Motivierung und jener einfachen Gestaltenzeichnung, die Wildenbruchs Stärke nicht ist.

---

6) Gelehrte und archäologische Poesie.

Die Wirkungen einer Zeit, die im allgemeinen der Wissenschaft tausendfach günstiger ist als der Dichtung, machten sich nach mehr als einer Richtung hin in der litterarischen Entwickelung der letzten Jahrzehnte geltend. Zu den eigentümlichsten dieser Wirkungen gehörte die Entstehung einer Poesie und Lit-

teratur, welche eine unabläſſig thätige und reſultatreiche Fachwiſſenſchaft zur Vorausſetzung hat und im beſten Fall die Darſtellung unmittelbaren, angeſchauten Lebens mit der mehr oder minder poetiſchen Verwendung wiſſenſchaftlicher Reſultate verbindet. Vielfach tritt die erſte und letzte Aufgabe aller Poeſie vor Beſtrebungen und Neigungen zurück, die, ſcheinbar das Gebiet der poetiſchen Darſtellung erweiternd, in Wahrheit dasſelbe verengern und veröden. Falſche Konſequenzen des Realismus, kraft deren ſich der Drang nach poetiſcher Gegenſtändlichkeit in die Sucht zur Überladung mit äußerlichen Schilderungen fremdartiger Zuſtände wandelte, blinde Anbetung der Thatſächlichkeit gegenüber der Phantaſie und Empfindung, ein mißverſtandener Bildungstrieb, die Sehnſucht, ſich aus den wirren und gärenden Verhältniſſen und aus den für unpoetiſch erachteten Erſcheinungen der Gegenwart hinwegtragen zu laſſen, haben ohne Frage zur Entſtehung einer Poeſie beigetragen, in der die wiſſenſchaftlichen Elemente eine ſtets größere Rolle ſpielen. Natürlich und notwendig kann ja in einer Periode, deren ganze Atmoſphäre mit den Intereſſen und Reſultaten der Wiſſenſchaft erfüllt iſt, die Dichtung ſich dieſer Atmoſphäre nicht entziehen. Je unmittelbarer, lebendiger die Poeſie iſt, um ſo mehr wird ſie alles mit aufnehmen, was zum Leben gehört, und ſich trotz aller Unmittelbarkeit oder gerade wegen derſelben von der Dichtung naiver Zeiten weſentlich unterſcheiden. Indes würde hieraus allein eine archäologiſche Poeſie, wie ſie im Augenblick in Blüte ſteht, keineswegs hervorgehen. Hierzu bedurfte es noch eines künſtlichen Anreizes, wie er im Geiſt einer Zeit liegt, welche nach Originalität um jeden Preis verlangt und die wenig willfährige Phantaſie ihres Publikums mit allen Mitteln zu feſſeln trachtet. Wo dieſer Anreiz vorwaltet, da wird auch der Verſuch, die neuen fremdartigen Elemente, denen man Wirkungskraft zutraut, in Fleiſch und Blut der Poeſie zu verwandeln, ein ſchwächlicher bleiben und der Hauptzweck der Schaffenden leicht ein außerpoetiſcher oder halbpoetiſcher werden. Wo vollends dem Beſtreben, vergeſſene Zuſtände und archaiſtiſche Kunſtformen neu zur Geltung zu bringen, nicht bloß der Widerwille gegen die wirkliche oder vermeinte Flachheit des heutigen Lebens, ſondern eine Geringſchätzung der Kunſt im Vergleich mit der Wiſſenſchaft zu Grunde liegt, da erſcheint ein Alexandrinertum in Ausſicht, das ſeine Kenntniſſe über die lebenatmende Geſtaltungs-

kraft, sein Kombinationsvermögen über die Empfindung und seine künstliche Originalität über die frische Ursprünglichkeit setzt.

Dicht grenzen auch hier das Erfreuliche und das Unerquickliche aneinander: der Gewinn an vergangenem eigenartigen Leben, an Kunst anschaulicher Darstellung und der Verlust an warmer Unmittelbarkeit, an echt poetischer Einfachheit. Zu den Poeten, welche in der Gestaltung vergangenen Lebens die Wahrheit ihrer Natur nicht verleugnen, gesellen sich andre, welche lediglich dem Zug der Mode folgen, und wieder andre, welche in der archäologischen Poesie bald ein Surrogat für die Wissenschaft und bald ein Hilfsmittel derselben erkennen. Schriftsteller, die in den Augen des Publikums, nach der Stoffwahl äußerlich betrachtet, eine einheitliche Gruppe bilden, sind nach dem Maß ihres Talents wie nach den Motiven ihrer Darstellungsweise grundverschieden. Gleichwohl dürfen der archäologischen Poesie im ganzen wenig günstige Wirkungen zugesprochen werden. Das Publikum, niemals gewöhnt, Schein und Wesen zu trennen, fängt an, die poetische Idee, die poetische Gestaltung und Stimmung als Neben-, die Treue des kulturhistorischen Details als Hauptsache anzusehen. Es kommt zu der falschen Vorstellung, daß die archäologische, überhaupt die mit wissenschaftlichen Zuthaten versetzte Poesie vornehmer, gehaltvoller sei als reine Dichtung, und verlernt im Wohlgefallen an vermeintlich neuen und pikanten Schilderungen, an glänzenden Farben, an fremdartigen Formen die Stärke der Motive und die Lebendigkeit der Gestalten zu schätzen. Die raffinierte Kombination, welche sich für eine Schöpfung ausgibt, tritt in jeder Abart der Kunst neben die wirkliche Produktion; aber kaum irgendwo hat sie leichteres Spiel als in der archäologischen Poesie. Dieselbe bedroht dazu die Litteratur mit einer Auflösung in Spezialitäten, nach Maßgabe zufälliger oder beabsichtigter Studien nehmen die einzelnen Autoren von den verschiedenen Geschichtsperioden, Völkern und Kulturen Besitz und gewöhnen ihre Leser an unablässige Wiederholungen. Doch auch da, wo das Äußerste nicht eintritt und die Absichten poetische bleiben, setzt die Richtung, die wir hier im Auge haben, eine Vorliebe für das Grelle, Manierierte oder für das geistreich Seltsame voraus, welche dem schöpferischen Zug und Hauch in poetischen Werken nicht gedeihlich ist.

Der bedeutendste Dichter, welcher diese Richtung in der deutschen Litteratur wesentlich gefördert, wenn auch schwerlich ge-

wollt und in ihren Ausartungen sicher nicht verschuldet hat, ist Joseph Viktor Scheffel. Geboren als der Sohn eines Oberbaurats am 26. Februar 1826 zu Karlsruhe, studierte er in Heidelberg, München und Berlin die Rechte, bewährte aber von früh auf ein stärkeres Interesse an historischen und germanistischen wie an litterarischen Studien als an seiner Fachwissenschaft, begann zwar in Säckingen und Bruchsal die Beamtenlaufbahn, verließ aber dieselbe, um eine längere Reise nach Italien anzutreten, wo er das Gedicht „Der Trompeter von Säckingen" vollendete, welches seinen poetischen Beruf mit einemmal entschied, während die teilweise früher gedichteten Lieder und humoristischen Romanzen über einen fröhlich-studentischen Kreis zunächst nicht hinausgedrungen waren. Scheffel widmete sich nun ausschließlich litterarischen Arbeiten, lebte zunächst am Bodensee, in den Umgebungen, in die er seinen „Ekkehard" hineinstellte, siedelte nach einer abermaligen größern Reise nach dem südlichen Frankreich und Oberitalien 1856 nach München über, folgte Ende 1857 einem Ruf nach Donaueschingen als Bibliothekar des Fürsten von Fürstenberg. Bald aber zog er es vor, in völliger Unabhängigkeit an verschiedenen Orten seines schönen engern Heimatlands zu leben. Bald in Karlsruhe, bald in Heidelberg von längern Wanderzügen rastend, gründete er sich 1872 ein eignes stattliches Haus zu Radolfszell am untern Bodensee. Im Jahr 1878 erhob ihn der Großherzog von Baden in den erblichen Adelstand, mannigfache andre Auszeichnungen waren ihm schon vorher zu teil geworden, die höchste blieb die Aufnahme seiner Dichtungen, welche außerordentliche Verbreitung fanden und fortgesetzt finden.

Scheffels Erstlingswerk, die episch-lyrische Dichtung „Der Trompeter von Säckingen" (Stuttgart 1854, 100. Aufl. 1882), ist nicht die größte, aber in gewissem Sinn die glücklichste Bethätigung seines Talents geblieben. Die frische Erfindung des Gedichts, die reizvolle Mischung von Realismus, Romantik und jugendlich keckem Humor, der anmutig spielende und doch im rechten Augenblick gewichtig ernste Vortrag in trochäischen Versen zeichnen dasselbe vor tausenden aus, selbst einige barocke Einfälle, wie der Kater Hidigeigei, sind glücklich in die Stimmung des Ganzen verwoben und repräsentieren in der lebendigen Gestaltung und der innigen Empfindung des Gedichts die romantische Ironie. Die Gestalten Jung Werners, des kunst-

reichen Trompeters, und der schönen Margarete gehören zu den wenigen der neuern deutschen Poesie, die in die allgemeine Vorstellung der gebildeten Kreise übergingen. Dem „Trompeter von Säckingen" fehlt es nicht an sehr lebendigen und feinen kulturhistorischen Zügen, in kräftig sicherer Art ist das Leben am Ende des 17. Jahrhunderts als Hintergrund der Dichtung verwendet. Aber noch zeigt diese Dichtung, obschon sie von der mannigfachen Bildung ihres Dichters Zeugnis gibt, kein Übergewicht kulturhistorischer und gelehrter Bestandteile; der Poet ist durchaus Herr seines Stoffs und verfolgt keinen andern als den rein poetischen Zweck; alles, was arabeskenartig phantastisch um das frische, echt epische Hauptbild spielt, erhöht lediglich den Reiz der Originalität.

Wesentlich anders stellen sich die Dinge in Scheffels größter Dichtung, dem historischen Roman „Ekkehard" (erster Druck, Frankfurt a. M. 1856), dar, einer Geschichte aus dem 10. Jahrhundert, welche in den Gauen am Bodensee, namentlich auf der Burg Hohentwiel und in den Klöstern von St. Gallen und Reichenau, spielt, und in welcher es der Dichter versucht und erreicht, die Resultate seiner gelehrten Studien über die Vergangenheit dieser Landschaften in anschauliches, fesselndes Leben zu verwandeln. Die Schicksale des poetischen Mönchs Ekkehard, an welchem die Herzogin Hadwig in Schwaben, die Witwe Herzog Burkhards, bei einem Besuch von St. Gallen ein plötzliches Wohlgefallen gefunden, auf dem Hohentwiel erlebt, wohin er als Lehrer des Lateinischen für die jugendliche Herzogin mit einer Handschrift des Vergilius berufen worden ist, bilden den roten Faden der trefflich erfundenen Geschichte, die ihrer Natur nach einen dramatischen oder einen Romanschluß im eigentlichen Sinne nicht haben kann. Der jugendliche Mönch, in welchem die priesterliche Reinheit und die Begeisterung der Jugendzeit des Glaubens dicht neben den Wallungen einer noch ungeprüften Natur und den weltlichen Regungen eines offenen Poetensinnes liegen, gerät der erhabenen Herrin gegenüber, deren Studien er leitet, bald in immer stärkere Versuchungen. Aus dem Lehrer wandelt er sich in den Berater, den Freund, in den geschickten Diener bei wachsender Kriegsgefahr, in einen schlachttüchtigen Kämpfer beim Überzug der Hunnen, und das Gerücht leiht ihm schon längst eine vertraute Stellung zur jungen Herzogin, ehe er selbst der Versuchung eines, des unrechten Augenblicks unterliegt. Wenige Tage zuvor noch würde ihm die Herzogin viel

und alles gewährt haben; nachdem er selbst mit der letzten Kraft des Pflichtgefühls den Brand in ihrer Seele gelöscht, schlägt die Flamme in der seinen empor. Von den ihn umlauernden Feinden in diesem Augenblick überrascht, von der Herzogin verlassen und aufgegeben, entflieht er mit Hilfe der vertrauten Kammerfrau der Herzogin, der Griechin Praxedis, dem Kerker des Hohentwiel und findet Unterkunft auf der Ebenalp am Hohen Säntis, wo er im Wildkirchlein der Bergpfaffe der rauhen Sennen wird, in der großartigen Einsamkeit gesundet und, um sich an einem tüchtigen Werk zu kräftigen, das Abenteuer von Walter und Hildegund dichtet. Danach nimmt er Abschied von der Ebenalp und wandert, sein Kloster und alle Schauplätze seiner jüngsten Erlebnisse hinter sich lassend, gen Norden, der Herzogin Hadwig sendet er als letzten Gruß mit einem Pfeilschuß die Handschrift des Waltarilieds in ihren Burggarten. Diese einfachen Grundzüge der Handlung sind durch eine poetisch selten reiche Detaillierung in Fluß gebracht und belebt, und obwohl sich der Poet namentlich als Humorist nicht versagt, zwischen seine Handlung dreinzusprechen, so hinterläßt doch der Roman durchaus den Eindruck eines geschlossenen Kunstwerks. Der Zweck, die schöne Landschaft im Hegau und am Bodensee in den denkwürdigen Anfängen ihrer Kultur darzustellen und die Schattengestalten, welche durch Mönchschroniken schreiten, zu vollem Leben zu erwecken, ist voll erreicht. Wenn man im strengsten Sinn diesen Zweck als einen außerpoetischen bezeichnen könnte, so ist Scheffel doch zu echter Poet, um nicht all sein Wissen, das er mit gelehrten Noten belegt hat, in Gestalt und Empfindung zu wandeln. Ein warmer Hauch von Heimatsliebe und Heimatsfreude durchdringt den Roman, schmeidigt alle Sprödigkeit des Stoffs, hilft die bloß schildernden Partien der Dichtung überwinden und verleiht bis zum Schluß dem Ganzen eine einheitliche Stimmung. Die Figuren des Romans bis zu den Äbten von St. Gallen und Reichenau, bis zum Kämmerer Spazzo, dem Klosterkellermeister Rudimann und dem irischen Leutpriester Moengal gehen uns in voller Deutlichkeit auf, das Salz des Humors macht alle ihre Eigentümlichkeit schmackhaft. Alle Gestalten lassen die eigentlich menschlichen Proportionen unter dem Mönchshabit und in der ältesten ritterlichen Tracht erkennen, die bleibende, in allen Zeitaltern gleiche Natur und Empfindung überwiegt bei weitem die zufällige, mit den Vorstellungen des

Zeitalters zusammenhängende. Die volle Meisterschaft Scheffels bewährt sich namentlich in der Art, wie diese ewig menschlichen Regungen durch alle Spalten der Zeitsitte und der geistigen Anschauungen des 10. Jahrhunderts hervorquellen, hervorbrechen. Die Wirkung der großen Momente der Handlung, namentlich des Hunneneinbruchs, der Hunnenschlacht, der nachfolgenden Szenen bis zu Ekkehards Flucht nach dem Säntis, ist eine um so vollere und echtere, als diese Momente mit wunderbarer Einfachheit und Folgerichtigkeit aus dem anfänglichen Kloster- und Burgidyll hervorwachsen. Trotzdem hatte Scheffel im „Ekkehard" einen Boden beschritten, auf dem nur wenige Erwählte schwindelfrei wandeln können. Die bewußte Hereinziehung der gelehrten Forschung und aller ihrer Resultate hat bei ihm zu keiner bunten Mosaikarbeit geführt, aber mehr als einen Nachahmer zu solcher verleitet. Denn die Art, wie der Dichter des „Ekkehard" eine Fülle Materials mit unmerklichem Zug in Fleisch und Blut verwandelt und für sich und den Leser ein Empfindungsverhältnis zu den Thatsachen gewinnt, entzieht sich der Nachahmung.

Die humoristischen und lyrischen Gedichte sowie die kleinern epischen Stücke Scheffels vereinigt die Sammlung „Gaudeamus" (Stuttgart 1867), in welcher der studentische Kneiphumor mit seinem frischen Grundton die Mannigfaltigkeit der Bilder, der ironisch gelehrten Anspielungen siegreich überwindet. Die schönsten Darbietungen der Sammlung bleiben trotz der weithin erklingenden Lieder aus dem Engern: „Der Ichthyosaurus", „Der Tazzelwurm", „Altassyrisch", „Lied fahrender Schüler", „Die Maulbronner Fuge", trotz der Rodensteinballaden doch die Gedichte, durch die ein echt lyrischer Hauch hindurchweht: „Ausfahrt", „Abschied von Olevano", der entzückende „Festgruß zur Feier von Hebbels hundertjährigem Geburtstag" und das prächtige epische Stück „Die Schweden in Rippoldsau".

Einen bedenklichen Schritt weiter nach der archäologischen Poesie, der künstlichen Wiederbelebung vergangenen Empfindens und vergangenen Lebens hin that der Dichter in „Frau Aventiure" (Stuttgart 1863). Schon der Untertitel: „Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit" verrät, daß es in diesen lyrischen Dichtungen im wesentlichen auf einen Nachklang zu den Gedichten der ritterlichen Poeten des deutschen Mittelalters abgesehen ist. Der Dichter des 19. Jahrhunderts hat sich tief in

die Herrlichkeit der mittelhochdeutschen Poesie hineingelesen, hat deren Art, Naturbild und eigne Empfindung zu binden, tief in sich aufgenommen und gibt in wechselnden kunstreichen Rhythmen Bilder der Dichter wie ihrer Dichtung. Es leuchtet ein, daß, wie vorzüglich nachempfunden und wiedergegeben diese Minne- und Kreuzlieder auch sind, die Reflexion, die wissenschaftliche Stoffbeherrschung des germanistischen Philologen einen reichlich so großen Anteil daran haben wie die eigne poetische Stimmung und die eignen Lebenseindrücke. Es ist eben zu viel subjektiver Gehalt und zu viel persönliches Mit- und Nachempfinden in „Frau Aventiure" vorhanden, als daß die Lieder für eine poetische Reproduktion, wie die deutsche Litteratur dergleichen von Simrock und andern besitzt, erachtet werden könnten. Als eigne Produktion angesehen aber, fehlt „Frau Aventiure" der Hauch der Unmittelbarkeit, des leidenschaftlichen Mitempfindens. Die meisten Poeten würden, um ähnliche Werke hervorzubringen, sich mehr in die Gefühlsweise einer andern Zeit hinein-, als ihr eignes Gefühl aus sich herausdichten müssen, und die Gefahr, die hierin liegt, tritt schon bei Scheffel und ganz entscheidend bei einigen seiner Nachahmer zu Tage.

Auch die Erzählung „Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers" (Stuttgart 1871) zeigt die besondere, bei Scheffel höchst fesselnde, als Vorbild bedenkliche Mischung von lebendiger, reizvoller Darstellung und von Hereinziehung jener kulturhistorischen Momente und Lesefrüchte, die der Poesie leicht einen archaistischen Anstrich geben. Die Geschichte ist in den Mund eines jungen Schwaben aus ritterlichem Blut, Gottfried von Neuenhewen mit dem Beinamen Juniperus (Wacholder), gelegt, der 1190 beim vergeblichen Sturm auf Akkon verwundet und in des Karmeliterklosters luftfrische Einsamkeit verbracht worden ist. Er berichtet schlicht, wie er und sein Jugendgenosse Diethelm von Blumenegg der Klosterschule zu Rheinau um einer thörichten Leidenschaft für die anmutige, aber hochfahrende Rohtraut von Almishoven willen entwichen sind, wie der bitterste Zwist zwischen ihnen durch ein vermeintliches Gottesgericht hat geschlichtet werden sollen, indem beide, Juniperus und Diethelm, auf schwankem Kahn die rasenden Strudel des Rheinfalls von Schaffhausen zu durchfahren trachten. Bei diesem frevlen Beginnen geht Diethelm zu Grunde, Gottfried Juniperus aber, der aus den Fluten des Rheins aufgefischt wird, legen die Mönche

die Buße auf: zwei Jahre hindurch stumm zu bleiben und die Waffen zunächst nur für das Kreuz im heiligen Land zu führen. Gerade am Tag des Sturms auf Ptolemais ist seine Bußzeit abgelaufen, und so darf er erleichterten Herzens, und auf die wilde Jugendleidenschaft mit ruhigem Bedauern zurückblickend, sein Abenteuer berichten. Die frische Ursprünglichkeit Scheffels überwindet auch hier selbstgeschaffene Schwierigkeiten, gewisse Sittenschilderungen sind glücklich dadurch motiviert, daß der schwäbische Kreuzfahrer seine Geschichte an thüringische und rheinländische Herren erzählt, die auf seinem Boden nicht zu Hause sind. Dennoch ist offenbar das Gewicht der kulturhistorischen Elemente für den poetischen Stoff schwer genug und gelegentlich schon zu schwer.

Von kleinern Dichtungen Scheffels sind noch die „Bergpsalmen" (Stuttgart 1870), ferner das höchst anmutige lyrische Festspiel „Der Brautwillkomm auf Wartburg" (Weimar 1873), zur Vermählungsfeier des Erbgroßherzogs Karl August von Weimar gedichtet, sowie „Waldeinsamkeit" (Stuttgart 1881) hervorzuheben, sämtlich Dichtungen, welche den Gesamteindruck der Scheffelschen Poesie verstärken helfen, ohne an und für sich die volle Wirkung der Hauptwerke zu erreichen.

Die Nachwirkung Scheffels in der neuesten deutschen Dichtung war eine überaus große, doch naturgemäß eine höchst ungleiche. Jüngere Poeten, welche den Kern der Scheffelschen Originalität verstanden und durch ihre Natur auf ein ähnliches Hineinleben in die Vergangenheit hingelenkt waren, ohne darum zu vergessen, daß auch die Darstellung der Vergangenheit Leben der Gegenwart in sich schließen und der Gegenwart poetisch erquicklich werden soll, begegneten sich mit solchen, welche zur Stoffwelt und Gestaltungsweise Scheffels lediglich durch den außerordentlichen Erfolg der Scheffelschen Dichtungen gezogen wurden. Als ein zur erstern Gruppe gehöriger Poet erscheint Ludwig Laistner. Geboren am 3. November 1845 zu Eßlingen in Württemberg, studierte er Philosophie und Theologie zu Tübingen, fungierte kurze Zeit als Vikar in Winterbach und Aldingen, ging 1870 als Hauslehrer nach München und lebt gegenwärtig als Schriftsteller daselbst. Seine „Golias" (Stuttgart 1879) betitelten Studentenlieder aus dem Mittelalter, aus dem Lateinischen übersetzt oder lateinischen Vorbildern nachgebildet, die epische Dichtung „Barbarossas Brautwerber" (ebendas. 1875), die

vorzüglichere kleine poetische Erzählung „Frau Rata“ (Heyses „Münchener Dichterbuch“) und endlich die „Novellen aus alter Zeit“ (Berlin 1882) lassen ein echtes Talent erkennen, welches die Poesie der Volkssage und Volksüberlieferung, der mittelalterlichen Lebenserscheinungen so voll in sich aufgenommen hat, daß es seine eigne poetische Empfindung mit ihr zu verbinden, seinen Gestaltungstrieb an ihr zu befriedigen vermochte. Die Verwandtschaft mit Scheffel bekundet sich namentlich in „Frau Rata“ und in den Erzählungen: „Schneekind“, „Der geraubte Spielmann“ in den „Novellen aus alter Zeit“.

Viel stärker von der Mode beeinflußt, welche die Richtung der modernen Poesie auf Sage und Sang des Mittelalters mehr um der Äußerlichkeiten als um des unverwüstlichen Kerns willen begünstigt, zeigt sich ein vielgenannter und erfolgreicher Poet wie Julius Wolff. Geboren am 16. September 1834 zu Quedlinburg, besuchte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, wendete sich von den Studien einem praktischen Beruf zu und übernahm für einige Jahre die Leitung eines größern gewerblichen Etablissements. Die ursprünglichen litterarischen Neigungen ließen sich nicht auf die Dauer zurückdrängen, 1869 gründete Wolff in Quedlinburg eine „Harzzeitung“, die er redigierte, bis ihn der Krieg von 1870 als Landwehroffizier ins Feld rief. Im Jahr 1871 ließ er sich in Berlin nieder und erwarb sich schon mit seinen Erstlingsdichtungen: „Till Eulenspiegel“ und „Der Rattenfänger von Hameln“, ein großes Publikum.

Diese ersten lyrisch-epischen Dichtungen des Poeten: „Till Eulenspiegel redivivus“ (Detmold 1875), „Der Rattenfänger von Hameln, eine Aventiure“ (Berlin 1876) und „Der wilde Jäger“ (ebendas. 1877), sind ohne Zweifel die frischesten, in denen neben der Schule Scheffels ein Zug eignen Talents, eigner frischer Lust an der mittelalterlichen Sagenwelt und dem mittelalterlichen Volksleben sichtbar ist. Wolffs Erfassung und Gestaltung seiner poetischen Stoffe ist derber, holzschnittartiger als diejenige seines Vorbildes. Seine lyrischen Zwischenspiele erklingen minder voll, reich und eigentümlich als die Scheffels, doch meist frisch, naiv und liebenswürdig; er ist von Haus aus ein unbefangener, hellstimmiger Liederdichter und würde es sein, auch wenn er nicht in das mittelalterliche Wams geschlüpft wäre. Die meisten Naturschilderungen und einzelne Lebensbilder erglänzen in den frischesten Farben, der Reiz unbefangener Freude

an den dargestellten Dingen wie an der eignen Erfindung hilft die Mängel der Komposition und manche Flüchtigkeit des Vortrags leicht überwinden. Weit minder erquicklich als diese Werke erscheint das große lyrisch-epische Gedicht „Tannhäuser“ (Berlin 1880), das Wolff selbst einen „Minnesang“ nennt, und in dessen Helden er die ganz sagenhafte Gestalt des Heinrich von Ofterdingen, die halb sagenhafte des Tannhäusers und die reale des österreichischen Dichters, der Kürenberger, in eine Figur zusammenzieht. Nach mannigfachen Liebes- und Kriegsabenteuern dichtet dieser Tannhäuser das „Nibelungenlied“, für dessen Besonderheit man eine andre Vorbereitung des Dichters als die in den Armen von minniglichen Frauen und im Venusberg als wahrscheinlich erachten möchte. Schlimmer als diese Unwahrscheinlichkeit ist die Zwiespältigkeit im Grundton des Ganzen, das Schwanken zwischen dem Ton der Reimchronik und dem der Sage, ist die Hereinziehung einer Menge gelehrten oder halbgelehrten Ballastes in das ohnehin ausgedehnte Gedicht, sind die zahllosen Archaismen des Ausdrucks, welche die echte Zeitstimmung verstärken sollen, aber in dieser wahllosen Überfülle zur Geschmacklosigkeit werden, sind endlich gewisse Trivialitäten, die sich in die allzu breite Dichtung eingeschlichen haben. Es fehlt „Tannhäuser“ entschieden der freie natürliche Zug wirklichen Schaffens; der Wunsch, alle erdenkliche Kenntnis der mittelalterlichen Welt durch die Strophen des Gedichts hindurchschimmern zu lassen, lähmt die sonstige Beweglichkeit und frische Aktionslust des Dichters. Viel empfindlicher noch als in diesem Epos machen sich die Reflexion, die künstliche Stimmung und der modische Nachklang mittelalterlicher Poesie in der Gedichtsammlung „Singuf“ (Berlin 1881), in welcher die frisch aus dem eignen Herzen quellenden Lieder zwischen den unerquicklichen Trompeterstückchen des „Fahrenden“ erstickt werden. Auch beim Übergang zur Prosaerzählung, die im Roman „Der Sülfmeister“ (Berlin 1884) erfolgte, hielt sich Wolff nicht frei genug über dem Stoff, und die poetische Idee wie die Handlung wurden mit einem bedenklichen Ballast von Sittenschilderungen und mittelalterlichen Reminiszenzen beschwert. Das Aufgreifen und die Gestaltung dieser Stoffe mahnen in bedenklicher Weise an Gewerbekunst und Kunstgewerbe, die sich um die Wette mühen, die Nüchternheit unsers Lebens aufzubessern, ohne viel mehr als eine phantastische Drapierung zu erzielen.

Aus einer noch frühern Vergangenheit der germanischen Völker als aus der von Scheffel, Wolff und andern bevorzugten, aus den Tagen der großen Völkerwanderung schöpft ein Dichter wie Felix Dahn mit Vorliebe seine Stoffe. Geboren am 9. Februar 1834 zu Hamburg, verlebte Dahn seine Jugend in München, wo er das Gymnasium besuchte. In seiner Vaterstadt wie in Berlin studierte er die Rechte, habilitierte sich 1857 als Privatdozent in der juristischen Fakultät zu München, ward 1862 zum außerordentlichen Professor ernannt, 1863 als ordentlicher Professor des deutschen Rechts und der Rechtsphilosophie an die Universität Würzburg, 1872 nach Königsberg berufen. Seine Jugenddichtung: „Harald und Theano (Berlin 1856), welche noch die Aufmerksamkeit und Teilnahme des greisen Rückert erweckte, zeichnete sich durch frische Gestaltungskraft und lebendiges Kolorit aus. Der ersten Sammlung seiner „Gedichte" (Berlin 1857) folgten „Gedichte, zweite Sammlung" (Stuttgart 1873), „Balladen und Lieder" (Leipzig 1873). Die lyrischen Gedichte bekunden einen starken Zug zur Rhetorik, wenige Stimmungen sind zum Lied verklärt, nur in den reifsten und schönsten verkörpert der Dichter seine Empfindung in einem ergreifenden Bilde. Durch lebendige Züge und glänzende Schilderungen zeichnen sich die meisten Dahnschen Balladen aus. Das epische Talent des Verfassers trat weiterhin in der altnordischen Erzählung „Sind Götter? Die Halfred-Sigskalda-Sage" (Stuttgart 1874) und vor allem in dem großen historischen Roman „Ein Kampf um Rom" (Leipzig 1876) zu Tage. Der letztere, welcher den Untergang des ostgotischen Volks auf italischem Boden und die heroischen Kämpfe, die diesen Untergang verzögerten, darstellt, darf namentlich in seinen ersten Teilen als die Meisterleistung Dahns gelten. Die ganze erste Anlage des Romans, die Charakteristik der hervorragendsten Goten und der Römernachkömmlinge in den Gestalten des Totila, Teja, Cethegus und Furius Ahalla, die wahrhaft tragische und poetisch ergreifende Episode von Witichis und seinem Weib, die Schilderung der ersten Belagerung Roms sind durch Schwung der Phantasie, Glanz der Farben, durch festen Gang der Handlung und außerordentliche Stimmungsgewalt in der Schilderung der Vorgänge zu lebendiger Wirkung erhoben. In der zweiten Hälfte des Romans macht sich der Mißstand geltend, daß die zu schildernden Vorgänge fast über ein Menschenalter

hinwegreichen und also durch die Komposition nicht einheitlich gestaltet werden können. Die kleinern Romane aus der Völkerwanderung: „Felicitas“ (Leipzig 1882) und „Bissula“ (ebendas. 1883), können nur als schwache, ja schwächliche Nachklänge zu der großen Schöpfung gelten und enthalten in Gestalten, Situationen und Stimmungen viel Wiederholungen aus der reichen Welt des „Kampfes um Rom“. Das kulturhistorische Element tritt gegenüber dem poetischen in ein Vorrecht, das in der Poesie ein für allemal unzulässig ist. Dennoch erscheinen selbst diese Romane lebensvoller und minder manieristisch als die Erzählung „Odhins Trost“ (Leipzig 1880), in welcher die Sprache der isländischen Skaldenpoesie wohl oder übel in die moderne Litteratur wieder einzuführen versucht wird. Dahns Dramen und Lustspiele, unter denen „König Roderich“, Trauerspiel (Leipzig 1875), „Rüdiger von Bechlaren“, Trauerspiel (ebendas. 1875), „Deutsche Treue“, Schauspiel (ebendas. 1875), „Die Staatskunst der Frauen“, Lustspiel (ebendas. 1876), „Der Kurier nach Versailles“, Lustspiel (ebendas. 1882), entbehren, das letztgenannte Lustspiel ausgenommen, der eigentlichen straff dramatischen Anlage und Steigerung, verleugnen die schon in seinen lyrischen Gedichten hervortretende Neigung zur klangvollen Sentenz nicht und beweisen, daß dem Poeten vorzugsweise ein episches Talent zu teil ward.

Überwiegend Epiker ist auch der Dichter, welcher noch vor Dahn die Völkerwanderung zum Stoff eines großen Gedichts gewählt. Hermann Lingg, geboren am 22. Januar 1820 zu Lindau, studierte in München, Berlin und Prag Medizin, ward bayrischer Militärarzt, als welcher er in Augsburg und Passau lebte, siedelte, nachdem er sich körperlicher Leiden halber hatte pensionieren lassen, nach München über und trat hier in Beziehungen zu Emanuel Geibel, welcher 1854 die erste Sammlung der Linggschen „Gedichte“ veröffentlichte und dadurch eine allgemeinere Teilnahme für das wahrhafte Talent des Dichters erweckte, als sie sonst den Erstlingen eines Unbekannten zu teil zu werden pflegt. König Maximilian II. verlieh Lingg eine kleine Pension, welche ihn in den Stand setzte, seinen poetischen Arbeiten mit Hingabe zu leben. Nach der Vollendung seiner Hauptschöpfung, des großen epischen Gedichts „Die Völkerwanderung“, wendete Lingg sich auch der dramatischen und novellistischen Produktion zu, immer in dem gleichen Geiste, der seine

Gedichte beseelt und der ihn in eine ferne farbenreichere und glänzendere Vergangenheit zurückführt. In den drei Sammlungen seiner „Gedichte“ (Stuttgart 1854, 1868 und 1870) fehlt es nicht an echten Empfindungslauten; namentlich für eine tiefe Schwermut, die aus schmerzlichen Erlebnissen zu stammen scheint, findet der Dichter den ergreifenden Ausdruck. Eine Wirkung dieser elegischen Grundstimmung scheint es zu sein, die Linggs Phantasie auch im Völkerleben den dunkeln Momenten, den Kämpfen, den ergreifenden Gegensätzen von Lebensfülle und jähem Tod zuwendet. Die Reihe weltgeschichtlicher Bilder, die er entrollt, zeichnet sich durch satte, kräftige, glühende Farben, Meisterstücke, wie „Pausanias“, „Der schwarze Tod“, „Lepanto“, überdies durch eine seltene Macht und Originalität der Sprache, des epischen Tons aus. Die epische Dichtung „Die Völkerwanderung“ (Stuttgart 1866—67) unternimmt es, in ihren 24 Gesängen den Untergang des weströmischen Reichs, die große germanische Völkerbewegung bis zum Hereinbruch der Langobarden nach Italien und der Tragödie von Alboin und Rosamunde zu spiegeln. In klangvollen Oktaven, welche in ihrer Gesamtheit hier und da freilich eintönig werden, feiert der Dichter die größten Momente der Völkerwanderung mehr, als daß er sie darstellt; nur in den besten Partien, namentlich des ersten und zweiten Buches, verdichten sich die auf- und abwogenden Schatten zu Gestalten, zu anschaulichen, energischen Szenen. Es sind zum Teil stimmungsvolle Prachtbilder, die hier entrollt werden: das Erscheinen der gotischen Boten vor Kaiser Valens in Antiochia und die Schlacht bei Hadrianopel, das Idyll auf der griechischen Insel im fünften, der Sturm von Rom im neunten Gesang, die Hochzeit Athaulfs und Placidias, die Schlacht auf den Katalaunischen Feldern, die Plünderung Roms durch die Vandalen und die Heimfahrt der Vandalenflotte im zweiten Buch des Gedichts bezeugen die Größe und den Reichtum der poetischen Phantasie. Aber der Mangel einer die Teilnahme fesselnden, poetisch konzentrierten Handlung, eines oder mehrerer Mittelpunkte macht sich empfindlich geltend, das Ganze erhält den Charakter einer poetischen Reimchronik, in welche hier und da erhabene Visionen eingewoben sind. Linggs dramatische Dichtungen: „Catilina“ (München 1864), „Die Walküren“ (ebendas. 1864), „Der Doge Candiano“ (Stuttgart 1873), „Macalda“ (ebendas. 1877), erweisen im ein-

zelnen wohl die Phantasie des Dichters, entbehren aber der Kraft, uns in das von demselben angeschaute Leben unwiderstehlich hineinzuziehen. Für Lingg und überhaupt für die Poeten dieser Gruppe liegt die Poesie allzusehr in den gewählten Stoffen, es fehlen die Beseelung, der subjektive Anteil, welche Hörer und Leser in Mitleidenschaft ziehen.

Auch der Schweizer Heinrich Leuthold, geboren zu Wetzikon im Kanton Zürich am 9. August 1827, gestorben am 1. Juli 1879 in der Irrenanstalt Burghölzli, welcher einige Jahre hindurch dem Münchener Dichterkreis in engster Gemeinschaft angehörte, strebte bei seinen größern Entwürfen hauptsächlich nach der Belebung weit zurückliegender großer Stoffe, denen er durch eine glänzende, geschliffene Form neues Interesse zu leihen suchte. Sowohl das Epos „Penthesilea" als die Rhapsodie „Hannibal" in den „Gedichten" (herausgegeben von J. Baechtold, Frauenfeld 1879) bekunden die Neigung zur Behandlung von Stoffen, an denen der Farben- und Formreiz die Hauptanziehungskraft bilden muß. Auch in den in Rhythmik und Reim oft wahrhaft bestrickenden lyrischen Gedichten Leutholds überwiegt der Reiz der Form die Wirkung der Natur, welche in diesen Gedichten sich kundgibt und waltet.

Wenn man mehr als einen Dichter der in Rede stehenden Gruppe als glänzenden Koloristen bezeichnen darf, so gilt dies vor allen andern von dem Dichter des „Ahasver in Rom" und der „Aspasia". Robert Hamerling, geboren am 24. März 1832 zu Kirchberg am Wald in Niederösterreich, studierte Philologie zu Wien, lebte von 1856—57 in Triest und Venedig, wo seine lyrisch-epische Dichtung „Venus im Exil" entstand, später in Triest und Graz. Sein Amt als Gymnasiallehrer legte er nieder, um sich ausschließlich seinen Dichtungen widmen zu können. In seinen lyrischen Dichtungen: „Venus im Exil" (Prag 1858), „Sinnen und Minnen" (ebendas. 1860) und „Ein Schwanenlied der Romantik" (ebendas. 1862) sprach sich eine schönheitsdurstige, leidenschaftliche, schwungvolle Dichternatur zum Teil in mächtigen Rhythmen und vollendeten Formen aus. Die Haupterfolge des Dichters aber knüpften sich an die epischen Dichtungen: „Ahasver in Rom" (Hamburg 1866) und „Der König von Zion" (ebendas. 1869), die allerdings mehr durch ihre glänzende, üppige, farbenlodernde Beschreibung als durch die Handlung und Charakteristik selbst Bedeutung erlangten.

Namentlich das erstgenannte Gedicht wirkte hauptsächlich durch seine leuchtende Schilderung der römischen Kaiserherrlichkeit und Kaiserüppigkeit, in der eine Glut des Kolorits aufgeboten ist, die man oft als eine Makartsche bezeichnet hat, nur daß hier der Dichter dem Maler voraufgegangen war. Die Mischung von sinnlicher Pracht und philosophisch-phantastischem Tiefsinn, von scharf realistischer Anschaulichkeit und verschwimmender Allgemeinheit erfreute sich der stärksten Wirkung. Mit dem Roman „Aspasia" (Hamburg 1875) ward Hamerling einer der Begründer des archäologischen Romans. Die Aufgabe, Athen in den Tagen seines höchsten Glanzes und der darauf folgenden Unheilszeit des Peloponnesischen Kriegs darzustellen, vertiefte er poetisch durch die Lebensgegensätze, die in den Gestalten des Perikles und der Aspasia einerseits, des Sokrates anderseits verkörpert wurden. Auch da, wo die Zeit- und Sittenschilderung zu bunt in den Vordergrund tritt, ist ihre Lebendigkeit unleugbar; aber die Masse der kulturhistorischen Elemente wirkt zersetzend auf die poetische Gesamtwirkung, stärkere Konzentration würde auch eine stärkere künstlerische Wirkung hervorbringen.

Ein vielseitiges, phantasievolles, nach den verschiedensten Richtungen hinstrebendes und, wie einige seiner weitverbreiteten Gymnasialhumoresken erweisen, sogar gelegentliche Konzessionen an die Trivialität nicht verschmähendes Talent trat in Ernst Eckstein hervor. Geboren am 6. Februar 1845 zu Gießen, hatte der Poet eine bewegte Jugend, unternahm schon zwischen Gymnasium und Universität eine längere Reise nach Frankreich und Italien, studierte dann in Gießen und Bonn, ging als Journalist nach Paris, reiste von da aus nach Spanien und wiederholt nach Italien und ließ sich 1872 in Wien, 1874 in Leipzig als Schriftsteller nieder. Dem größern Publikum ward er zunächst durch die vorerwähnten Humoresken „Aus Sekunda und Prima" (Leipzig 1875) vertraut, in denen er eigne und fremde Schulerinnerungen mit jenem modernen Humor darstellte, der kaum ohne einen Zusatz von Bosheit und eine Hinneigung zur Karikatur auftritt. Nachhaltigere Erfolge wurden Ecksteins Romanen mit dem Hintergrund römischer Geschichte: „Die Claudier" (Leipzig 1882) und „Prusias" (ebendas. 1883), zu teil, welche ein kräftiges Gestaltungstalent erwiesen und innerhalb der modischen Richtung auf den archäologischen Roman noch immer durch poetische Motive und einzelne stimmungsvolle Bilder aus-

gezeichnet waren. Die Notwendigkeit breiter Zeit- und Sittenschilderungen schloß auch hier die höchste poetische Konzentration aus, welche der Dichter in andern Werken weit besser erreichte. Das satirische Epos „Venus Urania" (Stuttgart 1872), die poetische Erzählung „Murillo, ein Sang vom Guadalquivir" (Leipzig 1880), die farbenreichen und durch Energie des Vortrags fesselnden Novellen, welche er unter dem Titel: „Sturmnacht" (Leipzig 1878) sammelte, bezeugen die wahre Stärke und Eigentümlichkeit Ecksteins weit glücklicher als die großen historischen Romane. Auch das satirische Gedicht „Das hohe Lied vom deutschen Professor" (Leipzig 1878) und das komische Epos „Der Stumme von Sevilla" (Stuttgart 1871) gehören zu Ecksteins besten Produktionen.

Völlig im Gebiet des archäologischen oder kulturhistorischen Romans, in welchem der poetischen Grundidee und der poetischen Gestaltung nur ein mäßiges Recht neben der Wiedergabe wissenschaftlicher Resultate, der Vermittelung von Kenntnissen zugeteilt wird, stehen wir bei den Romanen von Ebers und Taylor. Georg Ebers, geboren am 1. März 1837 zu Berlin, widmete sich auf der Universität seiner Vaterstadt archäologischen Studien, begrenzte dieselben dann auf das Studium Ägyptens, habilitierte sich 1865 als Privatdozent für ägyptische Sprache und Altertumskunde in Jena und ward 1870 als Professor der Ägyptologie an die Universität Leipzig berufen. Seine gelehrten Reisen, Forschungen und Publikationen, die ihn zu einer Autorität seiner Spezialwissenschaft erhoben, gaben seinen belletristischen Darbietungen einen bleibenden Hintergrund, der namentlich den Romanen aus der Vergangenheit Ägyptens zu gute kam. Die Reihe derselben: „Eine ägyptische Königstochter" (Stuttgart 1864), „Uarda" (ebendas. 1877), „Homo sum" (ebendas. 1878), „Die Schwestern" (ebendas. 1880), „Der Kaiser" (ebendas. 1881) und „Serapis" (ebendas. 1884) ward von zwei historischen Romanen mit dem Hintergrund holländischer und deutscher Geschichte: „Die Frau Burgemeisterin" (ebendas. 1881) und „Ein Wort" (ebendas. 1883), unterbrochen. In allen diesen Romanen, den ägyptischen wie den andern, drückt die Fülle der wissenschaftlichen Kenntnisse, die dem Leser zwanglos übermittelt werden soll, schwer auf die poetische Erfindung und Gestaltung, und wenn wir „Homo sum" ausnehmen, in welchem in der That große und tiefe Gegensätze poetisch dargestellt werden,

ergreifen uns immer nur gewisse Einzelheiten und weder die Totalität der Handlung noch der in dieselbe verflochtenen Charaktere. Das Material, welches im historischen Roman immer nur als Mittel dienen darf, wird hier zum Zweck; die Schilderung der Kulturzustände drängt die Teilnahme an den Persönlichkeiten und ihren Schicksalen zuerst bei dem Poeten und danach beim Leser in den Hintergrund. Geist und Kunst vermögen den Mangel an warmer Unmittelbarkeit nie auszugleichen, und der Begriff des archäologisch-antiquarischen Romans schließt diese warme Unmittelbarkeit in den meisten Fällen geradezu aus.

Auch die Romane von G. Taylor (Adolf Hausrath, geboren am 13. Januar 1837 zu Karlsruhe, Professor der Theologie an der Universität Heidelberg) gehören in die Reihe jener Dichtungen, in denen die wissenschaftlichen Elemente einen bedenklichen Vorrang vor den poetischen beanspruchen. Sein Roman „Antinous“ (Leipzig 1880), ein Seiten- und Gegenstück zu Ebers' Roman „Der Kaiser“, zeichnet sich ebenso wie die Heidelberger Geschichte aus dem 16. Jahrhundert: „Klytia“ (ebendas. 1882) und der Roman aus der Völkerwanderung: „Jetta“ (ebendas. 1884) durch eine ernste Anlage und sorgfältige Durchführung aus. Aber das Mißverhältnis zwischen dem eigentlich poetischen und dem sehr bedeutenden kulturhistorischen Gehalt des Romans bleibt vorhanden, nur in einzelnen Gestalten gelingt es den Schriftstellern dieser Richtung, ihre Menschen zu wirklichen, Fleisch und Blut gewordenen Vertretern der geschilderten Zeitideen, Zeitstimmungen und Zeitsitten zu machen; meist bleiben die Helden und Heldinnen dieser Dichtungen nur schattenhafte Träger oder gar Vorweiser der wissenschaftlichen Schätze, über die der Autor zu verfügen hat.

Ein archäologischer Dramatiker, d. h. ein Poet, welcher die Wirkungen des antiquarischen Romans, des Sittenbilds aus der Vergangenheit, in das Bühnenstück zu übertragen sucht, trat in Otto Franz Gensichen auf. Geboren am 4. Februar 1847 zu Driesen in der Neumark, studierte er zu Berlin Philosophie und klassische Philologie und lebt in Berlin als Schriftsteller. Obschon er sich in Tragödien, Schauspielen und Lustspielen aus der modernen Welt versucht, wie im Schauspiel „York“ (Berlin 1871), im Trauerspiel „Robespierre“ (ebendas. 1873), im Lustspiel „Die Märchentante“ (ebendas. 1881), auch in seinen „Spielmannsweisen“ (ebendas. 1876) lyrische Töne anschlägt,

so entfaltet er dann am ehesten eine charakteristische Selbständigkeit, wenn er den Poeten vom Philologen unterstützen lassen kann. Von den Jugendwerken, der Tragödie „Gajus Gracchus" (Berlin 1869) und der Trilogie „Der Messias" (ebendas. 1869), abgesehen, gibt sich dies vorzüglich in der Tragödie „Ajas" (ebendas. 1873), in dem Schauspiel „Phryne" (ebendas. 1878) und in dem anmutigen kleinen Drama „Lydia" kund. In „Phryne" erhalten wir athenische Sittenbilder aus dem 4. Jahrhundert, in „Lydia" dramatisiert der Poet eine Ode des Horaz; überall muß die Ausmalung der Zustände das Interesse, welches Handlung und Gestalten an sich nicht einflößen könnten, verstärken helfen.

---

7) Die Pessimisten.

Schon in der Gesamteinleitung „Die neueste Litteratur" mußte hervorgehoben werden, daß sich in der Entwickelung des modernen geistigen Lebens der Realismus, welcher an sich vollkommen lebensfreudig und poetisch heiter zu sein vermag, mit einem herben und dunkeln Pessimismus verbündet. Neigung zu einer trüben und finstern Auffassung des Lebens, zu einer tiefern Weltverachtung, ja zu völliger Verzweiflung über das Rätsel des Seins begegnete uns schon bei mehr als einem der seither charakterisierten Dichter. Die stärkste Einwirkung der pessimistischen Philosophie und vor allem der pessimistischen Empirie, welche der Rückschlag eines maßlosen Genußbedürfnisses, der Gegensatz zu der wilden Erwerbs- und Erfolgsjagd des Tags ist, macht sich in den beiden letzten Jahrzehnten geltend; was von edlern Motiven dabei mitwirkte, ist gleichfalls schon hervorgehoben worden. Eine vollkommene Prosa des Pessimismus schließt einen Widerspruch ein, der unlösbar ist. Da alle Poesie auf der Teilnahme an der Fülle der Erscheinungen beruht, so würden der vollkommene Ekel am Dasein, der unbedingte Wunsch nach der Vernichtung alles Lebens den Drang zur poetischen Darstellung vollkommen ausschließen. In Wahrheit erneuert und vertritt die pessimistische Dichtergruppe in der neuesten deutschen Litteratur zumeist die uralte Empfindung von der Unzulänglichkeit alles Irdischen, den Konflikt zwischen subjektiven Forderungen und Wünschen und dem Weltlauf und die Sehnsucht nach einer Weltläuterung. Da-

neben freilich hüllt sich eine renommistische Lust an der Darstellung des Häßlichen, Widrigen und Niedrigen, eine blasierte Ohnmacht und Überreizung gern in den Mantel der pessimistischen Weltanschauung. Im allgemeinen haben die Poeten, welche den Pessimismus vertreten, von Glück zu sagen, wenn ihr subjektives Talent und Wollen sich siegreich über die Trostlosigkeit ihrer Grundanschauung erhob. Als Gesamtheit vermochten sie keine intensive Wirkung hervorzubringen, und trotz der Überzahl pessimistischer Elemente in der Dichtung der Gegenwart wird schwerlich jemals von einer pessimistischen Schule in dem Sinn die Rede sein, wie man von einer romantischen oder einer jungdeutschen Schule spricht.

Von Poeten, die man ihrer Grundanschauung nach als Pessimisten bezeichnen darf, hat M. Solitaire (Woldemar Nürnberger) als poetischer Erzähler und Novellist einen gewissen Altersvorrang. Geboren am 1. Oktober 1818 zu Sorau in der Niederlausitz, studierte er zu Leipzig und Berlin Medizin, ließ sich später als praktischer Arzt in Landsberg an der Warthe nieder, blieb aber neben der Ausübung seines ärztlichen Berufs unablässig poetisch thätig und starb im August 1869 in Landsberg. Schon sein Jugendgedicht „Josephus Faust" (Berlin 1842) sprach eine bitter skeptische, an der Welt verzweifelnde Stimmung aus, in den spätern originellen Dichtungen „Bilder der Nacht" (Landsberg 1852) und in den Novellensammlungen: „Dunkler Wald und gelbe Düne" (Leipzig 1856), „Trauter Herd und fremde Woge" (ebendas. 1856), „Erzählungen bei Nacht" (ebendas. 1858), „Erzählungen bei Licht" (ebendas. 1860) macht sich dieselbe in beständiger Steigerung geltend. Nürnbergers poetische Phantasien und Erzählungen sind wesentlich Nachtstücke, trotz vieler phantastischer Einzelheiten auf einer scharfen pessimistischen Beobachtung der Wirklichkeit beruhend, selten durch lichte Züge erhellt, aber in der Charakteristik hartkantiger und trostlos verzweifelter Naturen nicht ohne nachhaltige Bedeutung. In See- und Waldschilderungen entfaltet Solitaire eine besondere Virtuosität, die Wirkung seiner geistvoll-düstern Kompositionen aber wird ebenso durch den grotesken Periodenbau seines Stils wie durch die Trostlosigkeit seiner Grundstimmung beeinträchtigt.

Soweit sich Adalbert Emil Brachvogel, der Dichter des „Narciß", über die grell bunte Phantastik und die völlig

verworrene Reflexion erhob, welche seine kräftige Begabung hemmten, gehört er ebenfalls zu den Pessimisten. Geboren am 29. April 1824 zu Breslau, besuchte er das Magdalenen-Gymnasium seiner Vaterstadt, ward Schauspieler, bezog danach die Universität zu Breslau, ließ sich 1848 in einem Dorf des Riesengebirges nieder, um poetischen Arbeiten zu leben, ward 1854 Sekretär des Krollschen Theaters in Berlin und widmete sich nach dem Erfolg seines Dramas „Narciß" ausschließlich der litterarischen Produktion. Abwechselnd wohnte er in Berlin, Weißenfels, Eisenach und wiederum in Berlin, wo er am 27. November 1878 starb. Brachvogel war ein phantasiereiches, aber wild gärendes, mit einem bedenklichen Zug zur theatralischen, fast renommistischen Äußerlichkeit ausgestattetes Talent. In seiner Bildung und Lebensanschauung zeigt sich eine merkwürdige Unreife und Unsicherheit, im ganzen aber neigte er zu pessimistischer Auffassung und Darstellung der Welt; die Hast seiner Produktion ward weder seinen dramatischen noch seinen epischen Dichtungen förderlich. Seinen Namen und den größten äußern Erfolg erwarb er mit dem Drama „Narciß" (Leipzig 1857), einem Stück mit unleugbaren theatralischen Vorzügen, nicht ohne Geist und Originalität, aber mit entschiedener Neigung zu ungesund bizarren Effekten ausgestattet. Unbefangener und einfacher in der Empfindung, kräftiger und tüchtiger in der Gestaltung erscheint uns die Tragödie „Adalbert von Babenberg" (Leipzig 1858). Von Brachvogels sonstigen Dramen: „Mon de Caus", „Jean Favard", „Der Usurpator", „Prinzessin Montpensier", „Der Sohn des Wucherers", „Die Harfenschule", erfreuten sich die beiden letztgenannten, dem französischen Melodrama nahe verwandten Schauspiele des stärksten Bühnenerfolgs. Daneben begann eine lange Reihe von Romanen mit „Friedemann Bach" (Berlin 1858), es folgten unter andern: „Benoni" (ebendas. 1860), „Schubart und seine Zeitgenossen" (Leipzig 1864), „Beaumarchais" (ebendas. 1865), in denen sämtlich neben abenteuerlichen und zum Teil wüsten und rohen Situationen eine frisch anschauende und gestaltende Phantasie lebt. Die pessimistische Grundanschauung würde die künstlerische Entwickelung und Reife nicht ausgeschlossen haben, die immer hastigere und äußerlichere Produktionsweise führte zu völlig gehaltlosen und geschmacklosen Werken.

Als spezifischer Vertreter des Pessimismus in der Poesie stellt sich Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann) dar. Geboren zu Nikolsburg in Mähren, mußte er, da er früh leidend war, mit geschwächter Sehkraft und bei völliger Taubheit unter den erschwerendsten Umständen seine Bildung autodidaktisch fördern, lebte, seit 1856 verheiratet, in großer Abgeschiedenheit von der Welt, beinahe nur im Familienkreis und siedelte 1873 von Wien nach Dresden über. Außer zahlreichen kritischen und feuilletonistischen Arbeiten, philosophischen Betrachtungen versuchte sich Lorm poetisch auf den verschiedensten Gebieten. Seine „Gedichte" (Dresden 1880) und das epische Gedicht „Abdul" (Wien 1852), die Erzählungen: „Am Kamin" (Berlin 1857), „Erzählungen eines Heimgekehrten" (Prag 1858), „Wanderers Ruhebank" (Leipzig 1880), die Romane: „Späte Vergeltung" (Hamburg 1878), „Außerhalb der Gesellschaft" (Dresden 1880), „Der ehrliche Name" (ebendas. 1880) bekunden sämtlich eine mehr grübelnde, tiefsinnige als eine unmittelbar schöpferische Natur. Mit der Neigung, philosophische Betrachtung und Erkenntnis in poetische Bilder zu verwandeln, die sich namentlich in Lorms Gedichten geltend macht, verbinden sich eine scharfe Beobachtung gewisser Weltverhältnisse, viel psychologische Feinheit, ein lebendiges Verständnis für problematische, im Zwang der Verhältnisse unfertig gebliebene Charaktere. Aber der Pessimismus des Schriftstellers, die finstere Überzeugung, daß das Leben nur einen glücklichen Moment, den des Todes, habe, eine Überzeugung, welcher er in dem Gedicht „Die Trappisten" den ergreifendsten Ausdruck gegeben, die finstere, fast feindselige Abkehr von jeder Lebenserscheinung und Lebenserfahrung, welche mit dem philosophischen Glaubensbekenntnis Lorms nicht übereinstimmen, lassen eine wärmere Teilnahme für diese Produktionen schwer gedeihen.

Realistischer, inmitten einer verzweifelnden, durch und durch pessimistischen Lebensanschauung, erscheint ein Landes- und Stammesgenosse Lorms, Moritz Reich. Geboren am 20. April 1831 zu Rokitnitz in Böhmen, versuchte er sich, nachdem er seine Universitätsstudien aus Mittellosigkeit hatte abbrechen müssen, als Schriftsteller, gewann aber leider keinen festen Boden für sein obendrein von Krankheit verkümmertes Leben. Nach einigen Notjahren in Wien gab er sich in seiner Heimat im April 1857 selbst den Tod. Aus seinem Nachlaß veröffentlichte Alfred Meiß-

ner die Novellensammlung „An der Grenze“ (Prag 1858), welche ein entschiedenes Darstellungstalent bekundet. Für die hoffnungslose Düsterkeit seiner Lebenseindrücke sind die Novellen: „Nur ein Schreiber“ und „Mammon im Gebirge“ besonders charakteristisch.

Wenn schon diese Erzählungen den Charakter von Zeugnissen persönlichen Leidens tragen, so ist dies in noch höherm Grad bei der einzigen Produktion eines unglücklichen Talents wie Johannes Kugler der Fall. Als Sohn des namhaften Kunsthistorikers Franz Kugler zu Berlin geboren, widmete er sich zuerst dem Studium der Naturwissenschaften, ward alsdann Maler, hatte aber von früh auf durch ein immer wachsendes Nervenleiden die schwersten Lebenskämpfe zu bestehen. Im Übermaß der Schmerzen erlag endlich die Widerstandskraft, er endete durch Selbstmord in der Nacht vom 12. zum 13. Dezember 1873 in München. Seine Erzählung „Im Fegefeuer“, eine Geschichte nach der Natur (mit biographischer Einleitung herausgegeben von Ad. Wilbrandt, Wien 1874), ist ein erschütternder Nachklang zu den Schmerzen und Mühen eines von vornherein gebrochenen Lebens.

Der pessimistischen Gruppe gehören weiterhin einige jüngere, noch lebende und wirkende Dichter an. So der Lyriker Albert Möser, geboren am 7. Mai 1835 zu Göttingen, der an der Universität seiner Vaterstadt klassische Philologie studierte, Ostern 1862 Lehrer dieser und der deutschen Litteratur am Gymnasium des Krauseschen Instituts zu Dresden wurde und nach kurzer Thätigkeit als Gymnasiallehrer zu Bielefeld in seine frühere Stellung zurückkehrte. Mösers „Gedichte“ (Leipzig 1864), „Nacht und Sterne, neue Gedichte“ (Halle 1872), „Idyllen“ (ebendas. 1875), „Schauen und Schaffen, Gedichte“ (Stuttgart 1881) sprechen durchgehends eine elegische Grundstimmung aus, welche sich oft zu einer pessimistischen steigert. Der Zwiespalt einer schönheitsdurstigen Natur ist meist in den reinsten, vielfach der Antike verwandten Formen ausgedrückt, und wenn hierdurch viele Gedichte Mösers an Hölderlin gemahnen, so verraten doch andre die herben Nachwirkungen der modernsten Philosophie und der wissenschaftlichen Erkenntnis auf eine poetische Seele, die in der Mitte der Dinge nicht heimisch werden kann, weil sie sich von den dunkeln Schauern des Anfangs und Endes beständig ergriffen fühlt.

Weitaus die stärkste, vielseitigste und frischeste Begabung bewährt unter den vom Pessimismus ergriffenen und denselben verkündenden Dichtern Wilhelm Jensen. Geboren am 15. Februar 1837 zu Heiligenhafen in Holstein, besuchte er die Gymnasien zu Kiel und Lübeck, studierte in Kiel, Würzburg und Breslau Medizin, wandte sich aber dann zur Philosophie und zur Litteratur. Im Jahr 1863 ließ er sich in München, 1865 in Stuttgart nieder, redigierte von 1869—72 in Flensburg die „Norddeutsche Zeitung", siedelte dann nach Kiel und schließlich nach Freiburg i. Br. über, um sich seiner poetischen Produktion zu widmen. Jensens poetische Gesamterscheinung basiert auf einer reichen, starken und unablässig thätigen Phantasie, deren lebendiger Antrieb den Dichter zu außerordentlich verschiedenen Darstellungen führt. Die Grundanschauung Jensens ist eine pessimistische, aber besser als die meisten Poeten dieser Art hat er sich das Auge für gewisse unvergängliche Schönheiten des Lebens erhalten. Ja, ein Teil seiner Wirkungen beruht darauf, daß er die schroffsten Gegensätze des blühenden, glückberauschten Seins und der drohenden Vernichtung noch unmittelbarer zusammenrückt als die Natur und mit virtuoser Kunst blendende Lichter und tiefdunkle Schatten wechseln läßt. Der Humor Jensens hat meist einen bittern Beigeschmack, sein Ernst und seine Tragik berühren wohlthuender. Eine Neigung zur Erfassung und Darstellung idyllischer Lebensverhältnisse scheint mit seinem eigentlichen Wollen zu kontrastieren, behauptet sich aber siegreich inmitten der leidenschaftlichern und gespanntern Bestrebungen seiner Dichtung. Die Fülle der Produktionen Jensens wird zur Überproduktion, aber ohne Poesie der Erfindung und Stimmung ist auch die flüchtigste und mißlungenste seiner Schöpfungen nicht. Als Lyriker und Epiker tritt er uns in der Sammlung seiner „Gedichte" (Stuttgart 1869), dem epischen Gedicht „Die Insel" (Schwerin 1874), den Gedichten „Holzwegtraum", den poetischen Erzählungen „Vor Sonnenwende" (Breslau 1881), von denen namentlich „Maina" von traumhaft-phantastischer Schönheit ist, entgegen. Seine Dramen: „Dido" (Berlin 1870) und „Juana von Kastilien" (ebendas. 1871) gehörten zu den zahlreichen ernsten Dichtungen dieser Form, die völlig wirkungslos blieben. Als Novellist und Romandichter entfaltet er seine ganze Phantasiefülle, Stärke und Mannigfaltigkeit, bald in der Gruppe fein detaillierter, stimmungsreicher und mit wunder-

samem Licht den Zug einer einfachen Handlung poetisch verklärender Erzählungen, zu denen wir „Die braune Erika“ (Berlin 1868), „Unter heißerer Sonne“ (Braunschweig 1868), „Nymphäa“ (Stuttgart 1874) rechnen, bald in glänzenden, virtuosen Phantasiestücken, wie: „Eddystone“ (Berlin 1872), „Karin von Schweden“ (ebendas. 1872), „Versunkene Welten“, bald in historischen Romanen, in denen ihm die Darstellung dunkler Zeiten, schwer auf den Menschengemütern lastender Zustände besonders gelingen, wie in dem im Dreißigjährigen Krieg spielenden Roman „Minatka“ (Braunschweig 1871), „Um den Kaiserstuhl“ (Berlin 1878), bald in so durch und durch originellen, wenn schon von allen Schmerzen des Lebens erfüllten Erfindungen wie das „Tagebuch aus Grönland“ (ebendas. 1883).

Ein hervorragendes Talent, auf dessen Phantasierichtung und ganze Entwickelung der Pessimismus leider eine fast zerstörende Einwirkung bethätigt hat, ist Richard Voß, geboren am 2. Februar 1851 zu Neugrage in Pommern, als Schriftsteller in Berlin und Berchtesgaden lebend. Von den jugendlich unreifen Werken: „Helena. Aus den Papieren eines verstorbenen Pessimisten“ (Zürich 1874) und „Scherben“ (ebendas. 1878) ganz abgesehen, erwecken sowohl die Dramen des Dichters: „Die Patrizierin“ (Frankfurt a. M. 1881), „Luigia San Felice“ (ebendas. 1882), „Regula Brandt“ (ebendas. 1883; umgearbeitet unter dem Titel: „Unehrlich Volk“), „Der Mohr des Zaren“ (ebendas. 1883), als die novellistischen Schöpfungen desselben: „Bergasyl“ (ebendas. 1880), „Rolla, Roman“ (ebendas. 1883), „Römische Dorfgeschichten“ (Dresden 1883), einen völlig geteilten Eindruck. Das wahrhafte Talent, die Stärke der Phantasie, die unzweifelhafte Gestaltungskraft des Dichters erscheinen beeinträchtigt, ja verkümmert durch die phantastische pessimistische Weltauffassung, durch eine falsche Schätzung menschlicher Größe und eine barocke Originalitätssucht, die dem Einfachen, innerlich Wahren und menschlich Ergreifenden als trivial ängstlich aus dem Wege geht. Eine glücklichere Stimmung scheint mit dem Roman „Die neuen Römer“ (Dresden 1884) die Oberhand gewonnen zu haben.

---

8) Die „zeitgemäßen" Schriftsteller.

Wenn die Gruppe pessimistischer Poeten, die im voranstehenden Abschnitt zu charakterisieren versucht ward, in unerfreulicher Weise die tiefe Herabstimmung der Geister, des Lebensmuts und der Freude an den irdischen Erscheinungen bezeugt, so flößt sie doch keine Besorgnis ein, daß ihre Lebensanschauung und Kunstrichtung jemals siegend und allherrschend sein werde. Der Pessimismus kann seiner Natur nach kaum mehr sein als ein Element in der mannigfachen Mischung der deutschen Litteratur; die Anlagen der Nation wie die lebendig nachwirkende Vergangenheit der litterarischen Entwickelung werden trotz aller Ungunst der Zeitumstände niemals ein Zeitalter des idealistischen Pessimismus aufkommen lassen. Gefährlicher für die Zukunft der deutschen Litteratur erscheint die wachsende Bedeutung und Geltung jener Schriftsteller, welche, den Gedanken an irgend eine ideale oder poetische Wirkung der Litteratur hinter sich werfend, den Blick auf das Ganze des Lebens wie auf das Ganze ihres Volks verlierend, für die Bedürfnisse und den Geschmack einzelner anspruchsvoller und breiter Lebenskreise schaffen. Die Litteratur soll vor allem jenem großstädtischen Publikum huldigen, das in ihren Darbietungen nur eine Würze seiner materiellen Freuden sucht, soll den Lebensanschauungen und Vorurteilen einer Durchschnittsbildung entsprechen, deren stärkstes Kennzeichen die entschiedene Verachtung gegen jede Art Idealismus, bewußte und unbewußte Abneigung gegen den Schwung wie gegen den tiefern Ernst des Menschenlebens sind. Die Nacheifrung der französischen Naturalisten ergibt sich hieraus unwillkürlich. Wenn die „ganze Wahrheit" des Lebens immer nur da zu finden ist, wo dasselbe in den Schlamm und Schmutz hinabtaucht, wenn die Modernität in die Bevorzugung der schillernden, flach-frivolen oder brutalen Erscheinungen gesetzt wird, so werden natürlich die erprobten Maßstäbe des litterarischen Verdienstes völlig wertlos. Eine andre Gruppe von Autoren hat mehr jenes bürgerliche Publikum im Auge, das nach Unterhaltung und Zerstreuung um jeden Preis verlangt und in der Gegenwart wie zu aller Zeit nicht poetische Wesenheit und Wahrheit, sondern Schein verlangt. Dieser Schein muß heute einen Anstrich von Realismus, von naturalistischer Charakteristik ausweisen, wie ehedem von Romantik oder Politik, ohne darum an innerm Wert gewonnen zu

haben. Auf die Produktion beider Gruppen von Schriftstellern hat das große Publikum, dessen Anschauungen sie entweder teilen, oder zu teilen vorgeben, den stärksten Einfluß. Für die Erkenntnis der Ideale und geistigen Bedürfnisse großer Lebenskreise, des Bildungsstands und der gesellschaftlichen Anschauungen mag die Litteratur, der wir noch zu gedenken haben, bedeutsamer und charakteristischer erscheinen als die wertvollsten poetischen Leistungen des letzten Menschenalters. Zu sagen, daß die Zukunft der deutschen Litteratur einzig in der Richtung liege, welche sie eingeschlagen haben, hieße ihr jede Zukunft absprechen.

Die Reihe der hier zu nennenden Autoren eröffnen einige Österreicher. Leopold von Sacher-Masoch, am 27. Januar 1836 zu Lemberg in Galizien geboren, nach kurzer Wirksamkeit als Dozent der Geschichte in Graz und Lemberg ausschließlich der litterarischen Produktion lebend, schloß sich eng an die französischen Naturalisten an, nach deren Muster er seine (zum Teil zuerst französisch geschriebenen) größern Romane oder Erzählungsfolgen: „Das Vermächtnis Kains" (Stuttgart 1870) und „Die Ideale unsrer Zeit" (Bern 1870), schuf. Eine gewisse Originalität entwickelte er in den Landschafts-, Sitten- und Menschenschilderungen aus seiner galizischen Heimat. Im übrigen richtet sich sein Naturalismus hauptsächlich auf die Darstellung bedenklicher Momente des gesellschaftlichen Lebens, und von der kecken, aber tiefern Auffassung und geschmackvollen Darstellung des „großen Problems", wie er sie in der Meistererzählung „Don Juan von Kolomea" gegeben, bis zu den unverhüllt cynischen Darstellungen in „Falscher Hermelin" (Leipzig 1872), „Russische Hofgeschichten" (ebendas. 1873—74), „Die Messalinen Wiens" (ebendas. 1874) bewegt er sich mit Vorliebe, wenn nicht mit Ausschließlichkeit in der Region, in welcher sich auch der französische Naturalismus zu Hause fühlt.

Auf gleichem Hintergrund wie Sacher-Masoch, aber mit wesentlich verschiedener Tendenz entfaltet ein scharf realistischer Erzähler wie Karl Emil Franzos sein Talent. Geboren am 25. Oktober 1848 in der Nähe von Czorskow in Galizien, besuchte er das deutsche Gymnasium zu Czernowitz, studierte in Wien und Graz die Rechte, widmete sich aber nach kurzer juristischer Praxis ausschließlich der Litteratur. Mit den Skizzen und Halbnovellen: „Aus Halbasien" (Leipzig 1878) und „Vom Don zur Donau" (ebendas. 1878) schilderte er zunächst die Welt, aus welcher

seine Phantasie vor allem schöpft. Die Novellen: „Die Juden von Barnow“, „Moschko von Parma“ (Leipzig 1880), „Stille Geschichten“ (Dresden 1880) und der größere Roman: „Ein Kampf ums Recht“ (Breslau 1882), zeichnen sich durch eine Fülle lebendiger Züge, die aus scharfer Beobachtung hervorgehen, und durch die Kraft der Schilderung aus, erheben sich auch einigemal zu poetischer Wirkung.

Den Doppelweg, der vom Naturalismus im Stil Sacher-Masochs zur häßlichsten Manier einerseits, zur schmutzigsten Frivolität anderseits führt, schlug ein Schriftsteller wie Emil Mario Vacano, gleichfalls geborner Galizier, ein. Trotz einer so unzweifelhaften Talentprobe, wie die Erzählung aus den letzten Lebensjahren Ludwigs XIV.: „Das Geheimnis der Frau von Nizza“ (Jena 1869), ist, gefiel sich der Autor mit Vorliebe in komödiantisch gespreizten oder in Darstellungen, deren „Pikanterie“ die französischen Vorbilder noch übertrifft, wie: „Die Töchter der Schminke“ (Berlin 1863), „Gräfin Kathinka und ihre Nachbarn“ (Stuttgart 1874), „Der Roman der Adelina Patti“ (Wien 1874).

Nach dem Vorbild der jüngsten Franzosen meist sklavisch kopierend und ohne den Versuch, die ungeheuern Unterschiede, welche zwischen dem sie umgebenden eignen und dem von den Pariser Naturalisten geschilderten Leben obwalten, zu erfassen, vielmehr eifrig bemüht, die ganze Welt durch die Brille des Pariser Naturalismus anzusehen, zeigen sich ganze Reihen von deutschen Erzählern. Es genügt, an diejenigen unter ihnen zu erinnern, welche als typisch für viele gelten können. Zu diesen gehört Hans Wachenhusen, am 31. Dezember 1827 zu Trier geboren, als Schriftsteller entweder auf Reisen oder in Paris und Berlin, neuerlich in Wiesbaden lebend, als Kriegskorrespondent der „Kölnischen Zeitung“ und andrer Blätter der Schilderer aller Kriege und Kämpfe vom russisch-türkischen Krieg von 1853—71, eine ganz und gar auf Beobachtung und Wiedergabe bewegten Außenlebens gestellte Natur. Seine Reiseskizzen und Kriegsschilderungen zeichnen sich durch frische Unmittelbarkeit aus. In seinen Romanen hingegen: „Die bleiche Gräfin“ (Berlin 1862), „Die Gräfin von der Nadel“ (ebendas. 1863), „Des Königs Ballett“ (ebendas. 1864), „Die Diamanten der Gräfin d'Artois“ (ebendas. 1873), „Des Herzens Golgatha“ (Stuttgart 1873), „Säbel und Skapulier“ (Jena

1875), „Im Bann der Nacht" (Stuttgart 1876), „Bis zum Bettelstab" (ebendas. 1879), „Was die Straße verschlingt" (ebendas. 1882), überwiegen die rohstofflichen, auf die gewöhnliche „Spannung" gerichteten Elemente alle andern.

Preziöser und anspruchsvoller als die bloßen Erzähler mit Pariser Spannung und Pariser Effekten erscheint eine Erzählerin, die in den letzten Jahren hervorgetreten. Lola Kürschner, unter dem Pseudonym Ossip Schubin schreibend, zu Prag am 14. Juni 1855 geboren und in Brüssel lebend, gibt in den Romanen: „Schuldig" (Berlin 1883), „Ehre" (Dresden 1884) und „Geschichte eines Genies" (Berlin 1884) Arbeiten, von denen nur zu sagen ist, daß sie, obschon Original, den Eindruck von Übertragungen aus dem Französischen hinterlassen.

Aus der großen Reihe der Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die durch ihre Unterhaltungsschriften ein breites Publikum gewonnen haben, seien als typisch für besondere Geschmacksrichtungen nur einige hervorgehoben. E. Marlitt (Eugenie John), geboren am 5. Dezember 1825 zu Arnstadt, bildete sich zur Sängerin aus, auf welche Laufbahn sie infolge eintretender Schwerhörigkeit verzichten mußte, lebte mehrere Jahre am Hof der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen und ließ sich dann in ihrer Vaterstadt nieder, wo sie ihre zuerst durch die „Gartenlaube" verbreiteten, vielgelesenen Romane schrieb. „Goldelse" (Leipzig 1868), „Das Geheimnis der alten Mamsell" (ebendas. 1868), „Reichsgräfin Gisela" (ebendas. 1870), „Heideprinzeßchen" (ebendas. 1872), „Die zweite Frau" (ebendas. 1874), „Im Haus des Kommerzienrats" (ebendas. 1877), „Im Schillingshof" (ebendas. 1879), „Amtmanns Magd" (ebendas. 1880) sind Romane, die weder poetische noch auch nur die gemein naturalistische Wahrheit haben, aber durch lebendige Phantasie und eine gewisse Spannung das Gros besonders weiblicher Leser fesseln. Am meisten zeigen sie Verwandtschaft mit den neuesten englischen Sensationsromanen, doch haben sie insgesamt einen stärkern Zusatz von Sentimentalität und, wenn man will, auch etwas höhere Intentionen. — Nach einer ganz andern Richtung hin als die Dichterin der „Gartenlaube" befriedigt Gregor Samarow (Oskar Meding) das Phantasie- und Sensationsbedürfnis seiner Leser. Geboren 1829 zu Königsberg, widmete sich Meding nach einer längern politischen Thätigkeit, die er selbst in seinen „Memoiren zur Zeit-

geschichte" (Leipzig 1881) hinreichend charakterisiert hat, der Litteratur und ward nicht der Erfinder, aber der Ausgestalter des politischen Memoirenromans. Derselbe unternahm es, die Lücken der Zeitgeschichte mit romantisch-brutaler Erfindung zu füllen und den ganzen Inhalt der Tagespresse romanhaft zu gruppieren, und erwies sich als eine nie versagende Lockspeise für die Neugier der bildungslosen Massen. In Medings Romanen: „Um Zepter und Kronen" (Stuttgart 1872), „Europäische Minen und Gegenminen" (ebendas. 1873), „Der Todesgruß der Legionen" (ebendas. 1874), „Zwei Kaiserkronen" (ebendas. 1875) feierte diese besondere Gattung moderner Belletristik ihre größten Triumphe.

In der dramatischen Litteratur machten sich dieselben Richtungen geltend, welche in der Romanlitteratur soeben charakterisiert wurden. Die erfolgreichsten Anläufe, eine moderne Komödie im Geist und Stil der Franzosen auf deutschem Boden zu schaffen, nahm hier Paul Lindau, geboren am 3. Juni 1839 zu Magdeburg, als Schriftsteller und Herausgeber der Monatsschrift „Nord und Süd" in Berlin lebend. Seine satirisch-kritischen Erstlingswerke lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn, und die „Harmlosen Briefe" wie die „Litterarischen Rücksichtslosigkeiten" trafen überraschend den Ton, welcher dem innersten Wesen gewisser moderner Bildungskreise entsprach. Ein Nachklang dieses witzelnden, ironisierenden Tons ging auch in die dramatischen Dichtungen Lindaus über. Im ganzen aber waren es ernste Probleme, die er in den Schauspielen: „Marion", „Maria und Magdalena", „Diana", „Ein Erfolg", „Tante Therese", „Johannistrieb", „Gräfin Lea", „Verschämte Arbeit" dramatisch zu gestalten strebte. Abgesehen von den Schwächen der dramatischen Motivierung und Gestaltung, zeichneten sich diese Dramen durch höchst lebendige und fesselnde Situationen, einige originelle Gestalten und beweglichen, geistvollen Dialog aus. Immerhin verdienten Lindaus Schauspiele ihre großen theatralischen Erfolge besser als die ungeheure Mehrzahl der modernen Sensationsstücke, der Lustspiele getauften Schwänke, Possen und großen Ausstattungsstücke, welche lediglich jene Bühnenlitteratur vermehren halfen, die ganz außerhalb des litterarischen Urteils steht.

Zweihundertunderstes Kapitel.

Der Realismus in der englischen Litteratur.

Die englische Litteratur, welche unter allen europäischen Litteraturen von jeher ein starkes Übergewicht der realistischen Elemente aufgewiesen hatte, deren beste, von Abstraktion und Moralisierlust nicht beeinträchtigte Schöpfungen im Realismus wurzelten, hatte schon in der Periode zwischen 1830 und 1850 hervorragende Schriftsteller besessen, die, wie Charles Dickens, als reine Realisten charakterisiert werden mußten. Jetzt natürlich wuchs die Bedeutung und Geltung des Realismus, wuchs zumeist in der eigentümlichen Richtung zum Pessimismus, welche auch in den kontinentalen Litteraturen maßgebend war. Ein immer stärkerer Einfluß der naturalistischen Zeitströmung, der pessimistischen Lebensauffassung zeigt sich aber auch bei denjenigen englischen Poeten, die sich als Idealisten dem Realismus gegenüberstellen. Soweit die englischen Lyriker der neuesten Zeit eine geistige Bedeutung beanspruchen können und nicht bloße Verskünstler sind, haben sie auch einen erkennbaren Zusammenhang mit der herrschenden Anschauung. Als Koloritromantik, als archäologische Treue in der Wiedergabe vergangenen Lebens, als phantastische Sinnlichkeit in der epischen Darstellung wirkte der Realismus in die Poesie hinüber, die sich am weitesten von ihm zu entfernen dachte. Die Gesamthaltung der englischen Litteratur aber bestätigte die Herrschaft der realistischen Prinzipien. Die erzählende Prosa, namentlich der Roman, blieb die bevorzugte Form, ja eroberte täglich weiteres Terrain. Das Drama hörte im gedachten Zeitraum bis auf wenige, noch dazu unwesentliche Ausnahmen auf, litterarische Bedeutung zu beanspruchen; die Lyrik und Epik errangen nur noch Modeerfolge, an denen Zufälligkeiten den größten Anteil hatten; Roman und Erzählung allein erwirkten tiefere Teilnahme.

Der hervorragendste Schriftsteller, der nach und nächst Dickens zu einer vorbildlichen Bedeutung in der englischen Litteratur gelangte, in dessen Talent sich realistische Kraft der Lebensdarstellung und pessimistische Grundstimmung vereinigten, war William Makepeace Thackeray. Geboren 1811 zu Kalkutta als der Sohn eines englischen Beamten der Ostindischen Kompanie, verlor er in früher Jugend seinen Vater, kam nach England und genoß die Erziehung eines Gentleman in Eton und auf der Universität zu Cambridge, beschloß dann, sich der Kunst zu widmen, und ging zum Beginn seiner Studien als Maler nach Rom. Nur zu bald mußte er sich überzeugen, daß sein Talent für eine Künstlerlaufbahn im großen Stil nicht ausreiche; er begann, als Aquarellist und Zeichner, als Illustrator zu wirken und sich gleichzeitig als Schriftsteller zu versuchen. Er ließ sich 1834 nach längern Reisen in Italien, Frankreich und Deutschland in Paris nieder, unternahm von hier aus noch eine Fahrt nach Island, eine andre nach Ägypten, verlor aber bald darauf den Rest seines väterlichen Vermögens und mußte darauf denken, artistisch-litterarischen Verdienst zu suchen, was ihm trotz seines großen Talents in keiner Weise leicht gemacht wurde. Nach London zurückgekehrt, ward er Mitarbeiter des „Punch", sein Name drang in weitere Kreise; aber er hatte noch manchen Kampf ums Dasein zu bestehen, und erst der Erfolg seines Romans „Vanity fair", welcher zwischen 1846 und 1848 erschien, begründete seine Stellung dauernd und reihte ihn den bedeutendsten Schriftstellern Englands an. Alle nachfolgenden Werke, zumal „Arthur Pendennis", „Henry Esmond", „Die Newcomes", „Die Virginier", „Philipps Weg durch die Welt", fanden den reichsten Beifall und mehrten den litterarischen Ruf ihres Verfassers. Thackeray lebte seit dem Erscheinen von „Vanity fair" in unabhängiger Muße in London, zog sich, nachdem er noch das „Cornhill Magazine" begründet und einige Jahre herausgegeben hatte, von aller journalistischen Thätigkeit zurück und starb vor der Vollendung seines letzten Romans: „Denis Duval", am 24. Dezember 1863 in London.

In Thackeray erschien der Schriftsteller einer Periode, welche von ihren Autoren vor allem Wahrheit, und wäre es auch die unbarmherzigste, niederdrückendste Wahrheit, begehrte. Der bittere und furchtlose Satiriker, als welcher Thackeray im „Buch der Snobs", im „Jahrmarkt der Eitelkeit", in „Barry Lindon"

uns entgegentritt, wandelt sich in den milder lächelnden Humoristen und den genialen Sittenmaler, wandelt sich selbst in einen Poeten mit sentimentalen Regungen; der Grundton und die Grundstimmung seiner sämtlichen Darstellungen bleiben jedoch pessimistisch, die Überzeugung von der Erbärmlichkeit und Nichtigkeit des Daseins, von der Selbstsucht der menschlichen Natur und der Unerquicklichkeit der menschlichen Institutionen liegt ihnen überall zu Grunde, und aller Reichtum und alle Mannigfaltigkeit im einzelnen vermögen die Nachwirkung dieser Überzeugung nicht aufzuheben. Die angeborne Liebenswürdigkeit seines Naturells, eine lyrische Ader und die unstillbare Sehnsucht seines Herzens nach Schönheit und Reinheit bewahrten den Pessimismus Thackerays vor der Starrheit und dem Cynismus, welche sich gern mit dieser Weltanschauung verbinden; der künstlerische Trieb, vollendet darzustellen und in durchsichtigster, wunderbar klarer Sprache zu reden, die unbewußte Künstlerfreude, welche er am Heraufbeschwören der Vergangenheit empfindet, verleihen seinen Romanen einen Reiz, welcher die Trostlosigkeit seiner Grundanschauungen zuzeiten vergessen läßt. Der Realismus Thackerays blieb derjenige einer schmerzlich verwundeten Natur, welche die Welt durch den Nebel ihres Wundfiebers sieht und im Zustand erhöhter Reizbarkeit eine Menge von Dingen wahrnimmt, die der naiven Umschau eines robust gesunden Menschen entgehen. Seine subjektive Wahrheit läßt sich keinen Augenblick in Zweifel ziehen (wenn auch der Autor in spätern Werken der Prüderie und dem bornierten Selbstbewußtsein der englischen guten Gesellschaft gewisse Scheinkonzessionen gemacht hat), und die subjektive Wahrheit schließt einen guten Teil objektiver mit ein.

Die Erstlingswerke Thackerays waren durchaus skizzenhafter Natur. „Gelbe Plüschbriefe“ („Yellowplush correspondence“, London 1838) und das „Buch der Snobs“ („The book of snobs“, ebendas. 1841), ferner „Samuel Titmarsh und der große Hoggarty-Diamant“ („The history of Samuel Titmarsh and the great Hoggarty diamond“) und „Irisches Skizzenbuch“ („The Irish sketch-book“, ebendas. 1843) sind Erzeugnisse einer Satire, die scharf und spöttisch genug und bei alledem nicht ohne wirklich gute Laune ist. Die „Gelben Plüschbriefe“ oder Lakaienbriefe enthalten die ergötzlichsten Gegenbilder zu den üblichen Schilderungen der vornehmen

Welt; die Auslassungen der gelben Plüschhose, der Bedientenwelt, über ihre Herren und die Gesellschaft, deren Anhängsel und unbarmherzigste Richter sie sind, erscheinen im höchsten Maß charakteristisch. Mit schneidender Satire ist das „Buch der Snobs" getränkt. Ein Snob „ist der, welcher, niedrig gesinnt, niedrige Dinge bewundert". Beinahe die gesamte Welt der englischen Respektabilität mit ihrer Anbetung des Geldes, des Erfolgs, des Ranges fällt unter diesen Begriff, und Thackeray macht in den leichten Skizzen, die sich noch nicht als Charakterschilderungen, sondern als Studien zu Charakterschilderungen darstellen, kein Hehl, daß er die Mehrzahl seiner Landsleute für Snobs erachtet und die echten Gentlemen verzweifelt dünn gesäet findet. Meisterhaft sind die verschiedenen Arten des Snobismus auseinander gehalten und aus jeder dieser leichten Randzeichnungen schaut uns eine Zahl von flüchtig skizzierten Gesichtern an. Auch „Der Hoggarty-Diamant", „Unsre Straße" („Our street", London 1848) und „Die Kickleburys am Rhein" („The Kicklebury on the Rhine", ebendas. 1851) sind überwiegend satirisch, die letztere Erzählung strotzt vom heitersten und treffendsten Spott über die Engländer auf Reisen.

Die Reihe der größern Romane Thackerays eröffnete „Der Jahrmarkt des Lebens"[1] („Vanity fair", London 1846—48), ein in seiner Weise vorzügliches, ja unübertreffliches Buch. Die pessimistische Grundanschauung dieser Geschichte ohne Helden tritt in den Gegensätzen der durchgehenden Schicksale und Charaktere zu Tage. Die Abenteuerin Rebekka Sharp und die schöne, sanfte, tugendhafte und völlig tadellose Amalie Osborne, um die der beste Mann der Geschichte, Major Dobbin, 18 Jahre lang freit, sind, so verschieden ihre Lebenswege erscheinen, doch im innersten Kern selbstsüchtig; alles Glück, was auf Erden gewonnen werden kann, ist nicht nur zerbrechlich und unzulänglich, sondern schließt auch unvermeidlich eine Selbsttäuschung ein, der Unterschied zwischen Gut und Bös ist im Treiben der modernen und vielleicht jeder menschlichen Gesellschaft verschwindend gering. Eine bunte Galerie von Menschen, echt englische Typen, gleitet am Leser vorüber; jede Art der Eitelkeit und egoistischen Thorheit, die zusammen den Markt des Lebens aus-

[1] Sämtliche Romane Thackerays sind mehrfach ins Deutsche übertragen.



machen, wird in lebendigen Menschengestalten repräsentiert. Lord Steyne, der Repräsentant britischer Aristokratie, und die beiden Pitt Crawleys, Bute Crawley mit seiner Familie, der liederlich-gutmütige Rawdon Crawley, den sein Geschick zum Gatten der schlangenklugen Rebekka macht, Osborne und Sedley, die Citykaufleute von so verschiedenem Glück, die ganze Gesellschaft, die sich an den steigenden Reichtum des einen hängt, und jene, die das sinkende Glück des andern vollends hinabzieht, die Offiziere, außer dem glänzenden George Osborne und seinem bessern Freund, William Dobbin, ein ganzes Regiment unter dem Kommando des tapfern Sir Michael O'Dowd und seiner irländischen Gemahlin, Lady Margaret, selbst die Diener sind mit außerordentlicher Deutlichkeit und Lebendigkeit gezeichnet; alle Haupt- und Nebenfiguren aber benutzt der Verfasser dazu, um seine trübselige Grundanschauung besser zu verdeutlichen. Die glänzenden Lichter des Humors, die über das Ganze spielen, vermögen die Dunkelheit nur wenig zu erhellen, welche den Leser im Verlauf des Romans mehr und mehr umfängt. Die Handlung selbst hat bei großer Einfachheit den Reiz höchster Mannigfaltigkeit, alle Situationen sind in kurzen, eindringlichen Zügen, mit satten, kräftigen Farben wiedergegeben, keine Überladung mit Detail und doch so viel Einzelheiten, wie die lebensvolle Darstellung fordert. Die satirisch-skizzenhafte Manier der ersten Schriften Thackerays kehrt etwa nur in der Beschreibung der deutschen Residenz Pumpernickel wieder. Dem Dichter steht die Kraft zu Gebote, mit einem einzigen Satz ganze große Perspektiven zu eröffnen. Er schildert z. B. den Frühling von 1815, in welchem die englische Armee in Belgien lag: „der Soldat, der in der Dorfschenke trank, nicht bloß trank, sondern seine Zeche bezahlte, und Donald der Hochländer, der in einem vlämischen Bauernhaus einquartiert wurde, das Kind in der Wiege schaukelte, während Jean und Jeannette ins Heu gingen". Er gleitet mit der größten Leichtigkeit, und ohne Lücken in seiner Erzählung oder der psychologischen Entwickelung zu lassen, über Jahre hinweg; er betrachtet den Roman in der That als einen Weltspiegel und versteht, die ungeheure Breite des englischen Kulturlebens in ihm zu vergegenwärtigen. Eine Reihe großer Vorzüge, welche die trübe Grundanschauung des Schriftstellers um so tiefer empfinden lassen, zeichnet den „Jahrmarkt des Lebens" aus, und man muß Fr. Spielhagen zustimmen, wenn er sagt: „Thackeray nennt ein-

mal Smollets ‚Humphrey Clinker‘ die lachenswerteste Geschichte, die je geschrieben worden; man könnte mit größerm Recht ‚Vanity fair‘ die düsterste, beweinenswerteste nennen“ (Fr. Spielhagen, „Vermischte Schriften“, Bd. 2, Berlin 1868, S. 76).

Und der Eindruck, den das Werk hinterläßt, wird durch „Arthur Pendennis“ („The history of Arthur Pendennis“, London 1850) wohl in gewissem Sinn gemildert, aber keineswegs aufgehoben. In diesem dem „Copperfield“ Dickens' einigermaßen verwandten, d. h. stark mit autobiographischen Elementen erfüllten, Roman erzählt Thackeray die Schicksale eines jungen Gentleman, der durch Begabung und wunderliche Zufälle in die Gilde der berufsmäßigen Autoren eingereiht wird. Durch besondere Gunst des Glücks und eine wunderbare Verkettung von Umständen wird der jugendliche Arthur Pendennis, der das entschiedenste Talent hat, zu Grunde zu gehen, zuerst vor der Gefahr gerettet, seiner jugendlichen Leidenschaft und Unbesonnenheit zum Opfer zu fallen und seine äußere Zukunft zu vernichten, dann aber vor der noch größern, innerlich zu veröden und aus dem künstlich aufgestachelten Drang nach Rang, Stellung und Geltung eine Heirat zu schließen, die ihm nur verhängnisvoll werden könnte. Aber, wohl gemerkt, es ist nicht seine bessere Natur, es ist nicht die Einwirkung eines innern ursprünglichen Muß, die schließlich alles zum Guten wendet und Arthur, statt in die Arme von Blanche Amory, in die seiner Jugendgespielin Laura Bell führt, sondern Zufall und abermals Zufall. Die Schlußbetrachtung wirft ein düsteres Licht nach rückwärts über den ganzen Verlauf der Handlung. „Wenn die besten Menschen im Leben nicht das große Los ziehen, so wissen wir, daß es vom Ordner der Lotterie so eingerichtet worden ist. Wir gestehen und sehen täglich, wie der Falsche und Unwürdige lebt und gedeiht, während der Gute hinweggerufen wird und der Geliebte und Tugendvolle vor der Zeit dahinscheidet. Wir bemerken in dem Leben eines jeden das verstümmelte Glück, das häufige Straucheln, das fruchtlose Bemühen, den Kampf des Rechts und Unrechts, in welchem oft der Kräftige unterliegt und der Schnelle zurückbleibt. Wir sehen Blumen des Guten auf faulen Stellen blühen wie an den höchsten und glänzendsten Plätzen Flecken des Lasters und der niedrigen Gesinnung und Makel des Bösen, und da wir wissen, wie sündhaft selbst der Beste von uns ist, so wollen wir Arthur Pendennis, der keinen Anspruch darauf

macht, ein Held zu sein, sondern nur ein Mensch und unser Bruder sein will, mit allen seinen Fehlern und Mängeln die Hand der Liebe reichen." Die Mängel laufen denn alle wieder auf die Selbstsucht und Selbsttäuschung hinaus. Zur Trauer über diese gesellt sich jedoch bei Thackeray die uralte Trauer über das Schwinden von Jugend, Schönheit und Kraft, über die flüchtige Vergänglichkeit aller höchsten Reize und Genüsse des Daseins.

Viel schneidiger und bitterer und in Wahrheit bis zum Unversöhnlichen und Grausamen tritt Thackeray in der Familiengeschichte „Die Newcomes" („The Newcomes", London 1855) der modernen Gesellschaft und allen Illusionen über Menschenwert und Menschenglück entgegen. Es scheint seine wohlerwogene, durch tausendfache Erfahrung bestätigte Meinung zu sein, daß in dem Maß, wie der Charakter eines Menschen sich veredle und seine Selbstsucht abnehme, sich das Glück von ihm entferne. Die liebenswürdigsten und hochherzigsten Menschen des Romans, die Newcomes, die edelsten vielleicht, welche der Poet je geschaffen, der stattliche, großmütige, sittlich reine Oberst Thomas Newcome, sein liebenswürdiger und weicher Sohn Clive, die glänzende und hochsinnige Lady Ethel, verlassen wir in unaussprechlichem Elend, den Obersten als Insassen eines Armenhauses, Clive als ruhmlosen, für den Tagesmarkt arbeitenden Maler an der Seite einer armselig kleinlichen, moralisch schlaffen Frau und einer Furie von Schwiegermutter, die schöne Ethel aber im Begriff, einem rohen, verächtlichen Menschen ausgeliefert zu werden, der keinen andern Vorzug als einen Lordstitel hat. Eine trostlose Perspektive, welche der Autor dadurch nicht verbessert, daß er in halb ironischer Weise zu verstehen gibt, er könne als Gebieter von Phantasieland die Dinge bessern und ändern, während das Leben sie leider stets noch verschlimmere. Dabei bilden auch die „Newcomes" eine Galerie von Meisterporträten, die scheinbare Mannigfaltigkeit und dank der englischen Sitte doch wieder unglaubliche Eintönigkeit der Londoner Gesellschaft erscheint in charakteristischen, eindringlichen Typen widergespiegelt, und in originellen Ausnahmegestalten, wenn auch meist unerfreulicher Natur, zeigt sich Thackeray so glücklich wie je.

Die am meisten abgetönte, der herrschenden Auffassung der Welt und dem Selbsturteil der guten Gesellschaft angepaßte moderne Erzählung Thackerays ist „Philipps Weg durch die

Welt" („The adventures of Phillip on his way through the world", London 1862). Wenn man will, kann man das Buch einen abgeschwächten „Pendennis" nennen, obschon es natürlich eine Reihe geistvoller Charakteristiken und interessanter Situationen aufweist. Die Welt- und Lebensanschauung des Schriftstellers hat sich nicht eigentlich gewandelt, aber er ist müde geworden, die bittern und unschmackhaften Wahrheiten zu wiederholen, und läßt seinen Helden durch einen Glücksfall reich werden, womit er, je nach der herrschenden Auffassung, aller weitern Unbill enthoben ist.

Von außerordentlicher Kraft und einer hochgesteigerten Kunst zeugen die historischen Erzählungen und Romane Thackerays. Seine Kenntnis vergangener Zeiten und Zustände und sein Talent, dieselben als gegenwärtige, den Leser in unmittelbare Mitleidenschaft ziehende wieder heraufzubeschwören, kommen der Kenntnis und Kunst Walter Scotts gleich. Der Skeptizismus, welcher Thackerays ganze Natur durchdringt, erhebt ihn nach einer gewissen Richtung hin sogar über seinen Vorgänger. Er ist im stande, das Doppelgesicht jeder Zeit und ihrer Menschen zu schauen, die zerstörende Einwirkung der herrschenden Vorurteile, Sitten und Bräuche wiederzugeben. Worüber Scott in seiner Begeisterung für vergangene Tage leicht hinweggeht, das springt Thackeray zuerst und nur allzusehr in die Augen. Die Mischung von Gut und Bös mit starkem Vorwiegen des Bösen, welche der Poet in allem Menschentreiben erblickt, ist mit glänzendem Talent in dem historischen Genrebild „Das Glück Barry Lyndons" („The luck of Barry Lyndon", London 1853) und in dem größern Roman: „Henry Esmond" („The history of Henry Esmond", ebendas. 1852), dargestellt. Die erstere kleine Erzählung gibt in der Sprache des 18. Jahrhunderts die Abenteuer eines irischen Glücksjägers, der auf der Höhe seiner Welterfolge in der besten Gesellschaft verkehrt, die nicht besser als er selbst und dank ihrem Reichtum nur minder gaunerisch ist; er heiratet eine reiche Erbin und sieht danach sein Glück zerrinnen, wie er es gewonnen hat. „Dieser kleine Roman gehört zum Besten, was Thackeray geschrieben hat; dem, was er für das Höchste des Romanschriftstellers hält, ist er niemals so nahe gekommen wie in diesem kleinen Meisterwerk. Freilich ist es nicht jedermanns Sache eine Zeit wie die des Siebenjährigen Kriegs, in welcher die Geschichte

spielt, ohne Schminke zu sehen: mit ihrer ganzen vollblütigen Derbheit, ja Roheit, mit ihrem Zopf, der so pedantisch, mit ihrem Stock, der so brutal, mit ihren Gamaschen, die so ledern waren. Und Thackeray geht dieser Aufgabe so resolut zu Leibe, daß die Täuschung manchmal vollkommen ist, daß man in der That oft ein mit Tabaks- und Weinflecken gezeichnetes vergilbtes Manuskript aus jenen Tagen zu lesen glaubt." (Spielhagen, „Vermischte Schriften", Bd. 2, S. 67.)

Ausgeführter als die gedrängte, aber farbensatte Skizze „Barry Lyndon" ist der Roman „Henry Esmond", die Erlebnisse eines Obersten im Dienst Ihrer Majestät der Königin Anna schildernd. Henry Esmond ist als der echte englische Gentleman jener wunderlich widerspruchsvollen Zeit geschildert, ein tapferer und ein wenig schöngeistig angehauchter Soldat, welchem es nicht erspart bleibt, in die Intrigen verstrickt zu werden, die zur Rückführung der Familie Stuart auf den britischen Thron in jenen Tagen gesponnen wurden. Mit außerordentlich lebendiger Anschauung der Äußerlichkeiten, der Vorstellungsart und des Tons der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ist in die Geschichte des Obersten und der glänzenden Heldin des Romans, der schönen, herzlosen Beatrix Esmond, welche schließlich die Geliebte des Prätendenten (König Jakobs III.) wird, eine große Zahl von historischen und frei erfundenen, aber historisch treuen Gestalten verwebt. Der historische Hintergrund des Ganzen dient dem Dichter in Wahrheit nur dazu, die menschlichen Neigungen und Eigenschaften, die ja allüberall und allezeit dieselben sind, in der besondern, zum Teil höchst originellen Zeitfärbung zu zeigen, welche aus den Sitten und Idealen der Periode Swifts und Atterburys, Addisons und Steeles hervorging. Oberst Henry Esmond heiratet schließlich Viscounteß Rachael Castlewood, die Mutter Beatrices, und wandert nach Virginien aus, auf amerikanischem Boden den Frieden und den innern Gleichmut findend, den ihm Europa versagt hat. Mit größter psychologischer Feinheit und wunderbarer Lebendigkeit sind die wechselnden und widerstreitenden Empfindungen in der Brust des tapfern und hochgebildeten Obersten, sein innerer Kampf, sein allmähliches Durchringen zur Resignation in die bunten Abenteuer der Handlung verflochten. Auch hier haben wir im ganzen den Eindruck, den ein unmittelbarer Bericht aus der Zeit machen würde; Thackeray erfüllt seine Erfindung mit der Luft und dem

Dufte, die uns aus Swifts „Tagebuch an Stella“, aus dem „Plauderer“ und „Zuschauer“, aus der pomphaften und scherzhaften Poesie des Zeitalters der Königin Anna entgegenströmen.

Von noch breiterer und größerer Anlage ist der letzte historische Roman Thackerays: „Die Virginier“ („The Virginians“, London 1858), welcher sich in ähnlicher Weise an „Henry Esmond“ anschließt, wie bei den modernen Romanen Thackerays die „Newcomes“ mit „Arthur Pendennis“ verwachsen sind. Die „Virginier“ enthalten die Geschichte der beiden Enkel Henry Esmonds, der Brüder George und Henry Warrington, welche unter der Regierung König Georgs II. nach London kommen, und von denen sich der ältere nach wunderlichen Abenteuern in England niederläßt, verheiratet und nur auf dringendes Bitten seiner greisen Mutter nach vielen Jahren wieder nach Virginien kommt, während der jüngere, Henry, sich in der amerikanischen Heimat als Pflanzer niederläßt. Die Brüder, die sich aufrichtig lieben und im Herzen nie trennen, stehen in dem beginnenden amerikanischen Unabhängigkeitskrieg auf verschiedenen Seiten: George Warrington fühlt sich als Engländer und bietet seinen Degen den virginischen Loyalisten an, Henry Warrington kommandiert ein Regiment in Washingtons Armee und steigt im Lauf des Kriegs zum amerikanischen General. „Sie kamen am Schluß des Kampfes friedlich zusammen, wie dies für Brüder sich ziemt, denn ihre Liebe war niemals wesentlich vermindert worden. Der Oberst in der scharlachroten und der General in der blau und gelben Uniform hängen nebeneinander in dem getäfelten Zimmer der Warringtons in England, wo ein Nachkomme eines der Brüder mir ihre Bildnisse nebst vielen der Briefe, die sie geschrieben, und den Büchern und Papieren, die ihnen gehören, gezeigt hat. Beide verlebten eine lange Zeit in Europa. Sie wohnten gerade am äußersten Rand jener Alten Welt, von welcher wir jetzt so rasch hinwegschwimmen. Ihr Los brachte sie in Berührung mit Personen, von welchen wir bloß in Büchern lesen, die aber zu leben scheinen, wenn ich in den Briefen der Virginier blättere, deren Stimmen ich fast zu hören glaube, wenn ich die vor so vielen Jahren geschriebenen vergilbten Blätter lese, auf welche die knabenhaften Thränen getäuschter Leidenschaften fielen, die nach glänzenden Bällen und Zeremonien der großen Alten Welt gehorsamlich abgesendet oder am Lagerfeuer oder im Gefängnis geschrieben wurden; ja, es befindet sich sogar einer darunter, durch

welchen eine Kugel gegangen, und in welchem der größere Teil des Textes durch das Blut des Überbringers unleserlich geworden ist."

Auch in den „Virginiern" entfaltet Thackeray seine volle Stärke in der Wiederbeschwörung längst entschwundener Gesichter, in der lebendigen Vorführung von Zuständen, die er nicht auf ihrem Höhepunkt, sondern in echtem Künstlersinn in ihrem Werden darzustellen unternimmt. England und seine transatlantischen Kolonien im Zeitraum zwischen dem Siebenjährigen Krieg und dem Frieden von Versailles bilden den bewegten Hintergrund der Familiengeschichte; wir reisen mit den jungen amerikanischen Brüdern in das Mutterland; Hof und Stadt, die Kreise der Aristokratie und des Bürgertums, der Litteratur und der Bühne, der eleganten Welt mit ihrem Anhang von Gaunern und Spielern, der englischen Mittelklassen thun sich auf; das werdende, aus der kolonialen Unmündigkeit sich emporringende Amerika ist in einer Reihe köstlicher Bilder, namentlich in jenen der ersten Teile des Werkes, mit großer Farbenfrische dargestellt. Der Pessimismus, die traurige Weltbetrachtung Thackerays treten hier etwas zurück, mit ihnen aber auch eine gewisse unmittelbare und warme, ja leidenschaftliche Teilnahme des Poeten an seinen Gestalten und ihren Schicksalen. In den Schicksalen selbst überwiegt das kulturhistorische Interesse das poetische, und obschon Thackeray zu viel Dichter und ein zu großer Künstler ist, um schlechthin einen Roman zu schreiben, in welchem die Vorführung interessanter Studien die Hauptsache wäre, so sind doch die „Virginier" dieser Gefahr näher gekommen als irgend ein andres Buch des genialen Realisten.

Der Romantorso „Denis Duval", der aus Thackerays Nachlaß erschien, ist verschiedenartig genug beurteilt, von den einen als des Schriftstellers Meisterwerk, von den andern als ein Zeichen seiner Ermattung charakterisiert worden. Der unbefangenen Betrachtung fallen zunächst gewisse Wiederholungen in der Charakteristik ins Auge, von denen schon die letzten vollendeten Werke des Dichters nicht ganz frei waren. Obschon Thackerays Ruhm immer an seine klassische Prosa geknüpft bleiben wird, so trat er mit „Balladen und Erzählungen" („Ballads and tales", London 1869), welche erst nach seinem Tod gesammelt wurden, auch in die Reihe der neuen lyrisch-epischen Dichter Englands und zeichnete sich auf diesem poetischen Gebiet

nicht minder als auf dem der erzählenden Prosa durch stimmungsvolle Lebendigkeit und Formenklarheit aus.

Der Einfluß des Thackerayschen Realismus ward seit den fünfziger Jahren in der ganzen englischen Litteratur merk- und fühlbar, ohne daß man behaupten könnte, er habe eigentliche Schüler oder gar ebenbürtige Nachfolger erhalten. In der Salon- und Sensations-, der bloßen Unterhaltungslitteratur machte er sich seiner Natur nach stärker geltend als in der poetischen Lebensdarstellung. Eine Thackeray mit gewissen Eigenschaften verwandte, im übrigen selbständige, gleichfalls dem Realismus zugewandte Natur tritt uns in der hervorragendsten englischen Schriftstellerin der jüngsten Periode, George Eliot, entgegen. In ihr lebte derselbe starke, ja unbarmherzige Wahrheits- und Wirklichkeitsdrang wie im Verfasser des „Vanity fair“ und „Pendennis“, aber mit einem schweren philosophischen Ernst und nicht mit der halb weltmännischen, halb pessimistischen Ironie gepaart, welche Thackerays Schöpfungen durchdringt.

Mary Anne Evans, pseudonym **George Eliot**, ward 1820 im nördlichen England geboren, erhielt eine vorzügliche Erziehung, kam frühzeitig in Beziehungen zu den hervorragenden englischen Philosophen Herbert Spencer und James Stuart Mill, trat, sechsundzwanzigjährig, als Übersetzerin von Strauß' „Leben Jesu“ zuerst in die Litteratur und damit sogleich den in England maßgebenden Anschauungen gegenüber in eine isolierte Stellung. Ihre nächsten Arbeiten waren eine Übertragung von Feuerbachs „Geist des Christentums“ und Artikel für die „Westminster Review“, in die poetische Litteratur trat sie erst mit den „**Szenen aus dem Leben der Geistlichkeit**“ („Scenes of clerical life“, London 1854) ein. Die Frische, Anschaulichkeit und psychologische Feinheit derselben erregten mit Recht großes Aufsehen; Charles Dickens schrieb damals enthusiastisch: „Es ist das Beste, was ich gesehen habe, seit ich meine Laufbahn begann“. Diesen Erzählungen folgte bald eine Reihe von Romanen, von denen sich namentlich die ersten: „**Adam Bede**“ (London 1859), „**Die Mühle am Floß**“ („The mill on the floss“, ebendas. 1860) und „**Silas Marner, der Weber von Raveloe**“ („Silas Marner, the weaver of Raveloe“, ebendas. 1861), durch ihre Lebendigkeit und poetische Tiefe zugleich auszeichneten. Das Kleinleben in der englischen Provinz war kaum je zuvor mit so großer Treue, mit so liebevoller Wiedergabe seiner hundert unscheinbaren und doch

wichtigen Züge, mit so außerordentlicher, oft in wenigen Worten erreichter Gewalt der Stimmung dargestellt worden. Und doch blieb die meisterhafte Wiedergabe der äußern Existenz hier nur Nebensache, der Realismus der Schriftstellerin war auf höhere Ziele gerichtet. Mit unerbittlichem Wahrheitsdrang und der höchsten Feinfühligkeit für die Wandlungen der Menschenseele stellte Eliot die großen und tiefen Konflikte dar, die sich in jedem alltäglichen Leben erneuern können. Sowohl „Adam Bede" als die „Mühle am Floß" behandeln das Lieblingsthema der Verfasserin, daß aus der Lüge alles Unheil der Welt erwächst. Unübertrefflich erscheint ihre Darstellung überall, wo sie die Lüge und den Egoismus, welcher sich für höchst vortrefflich erachtet, bis in ihre letzten Schlupfwinkel verfolgt und die wundersame Sophistik enthüllt, mit welcher sich die eine für Wahrheit, der andre für Rechtschaffenheit ausgeben. Namentlich die „Mühle am Floß" ist in dieser Beziehung ein Werk ersten Ranges, und die tragische Steigerung gegen den Schluß wächst so ungezwungen, mit Naturnotwendigkeit aus den leicht und sicher gezeichneten Anfängen der Erzählung, aus der Entwickelung der Charaktere hervor, daß man das Gefühl hat, die erschütternden Schicksale der Heldin jeden Tag selbst erleben zu können.

Mit dem Roman „Romola" (London 1863), welcher in Florenz am Ende des 15. Jahrhunderts spielt, betrat Eliot das Gebiet der historischen Erzählung. Die Wiedergabe ausgebreiteter Studien im Hintergrund des Romans sichert ihm ohne Zweifel ein gewisses Interesse, ein viel stärkeres nimmt die poetische Erfindung in Anspruch. Die gleichsam unbarmherzige Wahrheitsliebe der Schriftstellerin macht sich in Anlage und Charakteristik geltend, die Nachwirkung einer Lüge bestimmt das Schicksal der Heldin und ihres Gemahls.

Eine fast pessimistische Grundstimmung, ein düsterer Ernst und die unausgesprochene, aber sich ergebende Klage um die verhängnisvollen Irrtümer des Lebens durchzittern den Roman „Middlemarch" (London 1872). Derselbe spielt in dem England des Jahrs 1830, spiegelt mit der ganzen Kraft, die der Schriftstellerin zu Gebote steht, das Provinzleben, hier namentlich in seiner verhängnisvollen Einwirkung auf Menschen, welche größer angelegt sind, als ihre Umgebungen es gestatten. Die beiden Hauptgestalten des Buches, Dorothea Brook und der junge Arzt und Naturforscher Lydgate, erfahren die schwere Enttäuschung, welcher ideale

Naturen ausgesetzt sind, indem sie ihren eignen innern Reichtum, ihre eigne große Auffassung des Lebens in die Seelen untergeordneter Naturen hineintragen. Dorothea heiratet im Wahn, einem Heros der Wissenschaft das Leben zu erhellen, seine geistigen Kämpfe und Triumphe zu teilen, einen so öden Pedanten wie Mr. Casaubon; Lydgate fängt sich in den Netzen der muntern und schönen Rosamunde, welche für ihn und sein inneres Leben auch nicht den Schatten eines Verständnisses hat, sondern ihn nur heiratet, weil er einer guten Familie angehört. Die Schicksale, die daraus für beide hervorgehen und sich mit den Schicksalen einer ganzen Reihe von vorzüglich geschilderten Alltagsexistenzen verflechten, stellt „Middlemarch" mit großer Breite, aber zugleich mit viel Wärme und mit vollendeter Belebung aller Einzelheiten dar. Weniger erfreulich war der letzte große Roman: „Daniel Deronda" (London 1876), dessen jüdischer Held zu abstrakt und phantastisch erscheint, um lebendig und eindringlich wirken zu können. Die bewunderungswürdige Lebenskenntnis und die vornehme Wahrhaftigkeit ihrer Lebensanschauung verleugnete George Eliot natürlich auch in zahlreichen Episoden dieses Buches nicht.

Die Dichtungen in gebundener Rede, welche die Schriftstellerin veröffentlichte, darunter „Die spanische Zigeunerin" („The Spanish gipsy", London 1868), „Agatha" (ebendas. 1869) und „Jubal" („The legend of Jubal", ebendas. 1874), letzteres eine Verherrlichung der Selbstaufopferung, sind nicht ohne einen stark abstrakten Zug, ohne sinnlichen Reiz und ohne Wohlklang der Verse.

Als ein Geistesverwandter und Nachfolger Thackerays wird von der englischen Kritik wunderlicherweise Charles Reade betrachtet, welcher, 1814 zu London geboren, ursprünglich Rechtsanwalt, späterhin ganz der Litteratur lebend, durch eine lange Reihe von dramatischen Versuchen und zum Teil höchst erfolgreichen Romanen einen Platz in der zeitgenössischen Litteratur errungen hat, ohne daß irgend ein Element in ihnen lebendig und wirksam wäre, welches ihre Dauer verbürgte. Mit „Peg Woffington" (London 1852) beginnend, erstreckt sich die lange Reihe seiner Romane bis zum letzten Jahr. Als besonders gelungen und an charakteristischem Inhalt reich gelten: „Späte Besserung" („The is never too late to mend", London 1857), das Schicksal eines aus dem Gefängnis Entlassenen schildernd, „Hart Geld" („Hard cash", ebendas. 1863), „Der Frauenhasser"

(„The woman hater", ebendas. 1877). — Die leichtere Seite Thackerays, seine gewandte Schilderung der vornehmen Gesellschaftswelt, ahmte mit großem Glück Anthony Trollope nach. Geboren am 24. April 1815 zu London, als höherer Postbeamter im Besitz einer ansehnlichen Stellung, trat er früh als Mitarbeiter der „Pall Mall Gazette" in die Journalistik ein, erwarb späterhin Ruf und Geltung als Reisender und Reiseschriftsteller; seine Bücher: „West-Indien", „Nord-Amerika", „Australien und Neuseeland", „Neu-Südwales und Queensland", „Victoria und Tasmania", die als Resultate seiner ausgedehnten Reisen in die britischen Kolonien hervortraten, zeichneten sich durch frische und scharfe Beobachtung aus. Er starb in London am 7. Dezember 1882. Diese Beobachtung ist auch der beste, im Grunde der einzige Vorzug seiner Romane, welche das Kleinleben und Tagestreiben der obern Zehntausend ohne eine Spur von Idealismus, aber auch ohne Satire, ganz als etwas, das sich von selbst verstehe und immerhin höchst respektabel sei und bleibe, schildern. Gegen siebzig Romane dieser Art enthalten natürlich endlose Wiederholungen in der Erfindung, der Charakteristik und vor allem in der Detaillierung der Diners, Routs, Bälle und eleganten Partien. Der erste erfolgreiche Roman Trollopes: „Die Macdermots von Ballycloran" (London 1847), erschien ungefähr gleichzeitig mit Thackerays „Vanity fair"; der letzte: „Ayalas Engel" („Ayala's angel", ebendas. 1881), trat nicht viel über ein Jahr vor Trollopes Tod hervor. Der poetische Wert all dieser Romane ist sehr gering, als getreue Sittenschilderungen können sie aber immerhin ein gewisses Ansehen auch in kommende Tage hinein behaupten. Als die besten darf man „Doktor Thorne" (London 1858), „Miß Mackenzie" (ebendas. 1865), „Die Eustace-Diamanten" (ebendas. 1872), „Phineas Finn und Phineas Redux" (ebendas. 1873) bezeichnen.

Einer unerfreulichen Spezialität des neuenglischen Realismus, dem „Gouvernantenroman", welcher seitdem zu gewaltiger und bedenklicher Geltung gediehen ist, brach eine Schriftstellerin Bahn, welche sich eine Schülerin Thackerays nannte. Charlotte Bronté, unter dem Pseudonym Currer Bell berühmt geworden, war am 21. April 1816 zu Hartshead in Yorkshire als Tochter eines Landgeistlichen geboren, bildete sich zur Lehrerin aus und fungierte als solche an einem Institut in Nordengland und an einem andern zu Brüssel, war dazwischen auch Gouver-

nante in einer aristokratischen Familie. Seit 1846 lebte sie mit ihren beiden Schwestern Emily und Anna wieder im Vaterhaus, und alle drei beschlossen, sich der Litteratur zu widmen. Die Herausgabe ihrer selbständig und gemeinsam geschriebenen Romane brachte nur Charlotte (Currer Bell) mit „Jane Eyre" einen entscheidenden Erfolg. Ellis Bell und Acton Bell, die Schwestern Emily und Anna, starben schon im Dezember 1848 und im Mai 1849 an der Schwindsucht; der überlebenden und inzwischen durch ihren zweiten Roman: „Shirley", vollends berühmt gewordenen Charlotte fiel die Aufgabe zu, ihnen ein biographisches Denkmal zu errichten. Im Jahr 1854 verheiratete sich die nahezu vierzigjährige Dame mit Arthur Bell Nicholls, dem Hilfsprediger ihres Vaters, erlag aber schon am 1. April 1855 zu Haworth in Yorkshire der gleichen Krankheit wie ihre Schwestern.

Charlotte Brontés erster Roman: „Jane Eyre" (London 1848), bekundete ein entschiedenes Erzählertalent, gepaart mit einer wunderlichen Trivialromantik und einer gewissen Dürftigkeit der Lebensanschauung. Die romantische, aus der Fülle ihrer Moral Leben spendende Gouvernante, welche schließlich Lord Rochesters Lady wird, entsprach den geheimen Idealen so vieler Tausende von gedrückten Existenzen und fesselte außerdem durch jene Art von Komposition, bei welcher die augenblickliche Spannung der poetischen Wahrheit und der überzeugenden Wirkung weit vorangehen. Die vielgerühmte Originalität der Charaktere stützt sich zumeist auf eine willkürliche Zusammenfügung widersprechender Eigenschaften. Der Roman „Shirley" ist weniger effektvoll, dafür aber wahrer, künstlerisch reifer. Die Detaillierung ist zum Teil sehr interessant, die Kenntnis des englischen Provinziallebens gibt der Erfindung der Schriftstellerin ein festeres Rückgrat, ihre Genrebilder aus den untern Volkskreisen sind lebendig und hier und da selbst anziehend. Der schwächste von Currer Bells Romanen, „Villette", spielt in Brüssel und hat vortreffliche realistische Einzelschilderungen, vermag aber als Ganzes nicht einmal in dem Sinn zu befriedigen wie „Jane Eyre" und „Shirley". — Die Romane der Schwestern Emily Bronté, die als Ellis Bell „Wutherings Heights" (London 1847), und Anna Bronté, die als Acton Bell „Agnes Gray" herausgab, gehören durch Lebensauffassung und litterarische Haltung gleichfalls zum Gouvernantenroman mit realistischem Beiwerk.

Eine weitere Vertreterin erhielt der Gouvernantenroman, dessen bewegter und undichterischer Realismus die Darstellung ganzer für den Dichter unentbehrlicher Lebensverhältnisse ausschließt und bei einer ziemlich genauen Schilderung aller möglichen unwesentlichen Äußerlichkeiten unter dem modernen Kostüm die wahren, echten Menschenproportionen eben niemals erkennen läßt, ist Frau George Lillie Craik (Dinah Maria Mulock), gewöhnlich als „der Verfasser von John Halifax" bezeichnet. Geboren 1826 zu Stoke upon Trent, begann sie schon im dreiundzwanzigsten Lebensjahr mit dem Roman „Die Ogilvies" ihre litterarische Laufbahn. Sie erhielt 1864 eine kleine Pension aus der königlichen Zivilliste, verheiratete sich 1865 mit einem Kaufmann, G. L. Craik, und lebt in der Nähe von London. Ihre vielgepriesenen und noch mehr gelesenen Romane haben eine stattliche Zahl erreicht, wir heben „Alice Learmont" (London 1852), „Agathens Gatte" („Agatha's husband", ebendas. 1852), „John Halifax" („John Halifax, gentleman", ebendas. 1857), „Leben für Leben" („A life for a life", ebendas. 1859) und „Zwei Ehen" („Two marriages", ebendas. 1867) hervor. Die sittliche Reinheit und der gelegentliche Anflug gesunden Humors in den Romanen der Verfasserin des „John Halifax" können den Mangel tieferer Wahrheit und die prinzipielle Vertauschung des natürlichen Menschen mit dem gesellschaftlich konventionellen Menschen in diesen wie in zahllosen ähnlichen Romanen nicht ausgleichen.

Eine bedenklichere, die Empfänglichkeit für poetische Darstellung und den guten Geschmack noch tiefer als der Gouvernantenroman schädigende Abzweigung der realistischen Erzählung war der Sensationsroman, der seit den ersten Erfolgen von Wilkie Collins einen breiten Raum in der Gunst des unterhaltungs- und zerstreuungsbedürftigen Publikums einnahm. Der althergebrachten und platten Kriminalerzählung nahe verwandt, spannte der neue Sensationsroman die Ansprüche an die Kunst der Darsteller höher, obschon, wie es bei allen Ausartungen dieser Art zu geschehen pflegt, nur die ersten, in ihrer Weise besten Vertreter der Gattung diesen Ansprüchen genügten, während schon bei den nächsten Nachahmern die gewohnheitsmäßige Erschlaffung eintrat. Der Sensationsroman hat es durchgehends mit einem unenthüllten, im Hintergrund aller Begebenheiten liegenden und wirkenden Geheimnis (der Regel nach mit einem geheimnisvollen, besonders gut verborgenen Verbrechen), mit

einem rätselhaften Vorgang zu thun, dessen eigentliche Beschaffenheit erst nach und nach aufgeklärt wird. Er erweist sich meist als eine Kombination der unerquicklichsten abenteuerlichen Erfindung mit scharf und gut beobachteten Vorgängen. Der Schein thatsächlicher Wahrheit wird öfters durch realistische Äußerlichkeiten, durch den Vortrag in Tagebuchblättern, Verhörsakten, Detektivberichten, ärztlichen Gutachten und Rechtsschriften, Briefen und sonstigen Familienpapieren verstärkt. Die ganze Gattung erscheint besser als jede andre geeignet, die bedenklichen Kehrseiten des reinen Realismus zu enthüllen.

Der hervorragendste Vertreter des englischen Sensationsromans, William Wilkie Collins, geboren im Januar 1824 zu London, Sohn des vortrefflichen Genre- und Landschaftsmalers William Collins, kam in seinen Knabenjahren nach Italien, trat als Lehrling in ein großes Handelshaus ein, vertauschte aber bald den kaufmännischen Beruf mit den Rechtsstudien und ward durch die Biographie seines Vaters, welche er 1848 schrieb und veröffentlichte, der Litteratur zugeführt. Seine ersten Versuche im Roman, der historische Roman „Antonina, oder der Fall von Rom" („Antonina, or the fall of Rome", London 1850) und „Basil" (ebendas. 1852), gehörten der Richtung auf die Spannung und den Effekt um jeden Preis noch nicht an. In einigen kleinern Erzählungen für Dickens' „Household words" trat diese Neigung zuerst hervor und feierte im Roman „Die Frau in Weiß" („Woman in white", London 1860) ihren vollen Triumph. Die Art der Komposition und der Spannung, welche hier so großen Erfolg gehabt, wiederholte sich in einer ganzen Reihe von folgenden Romanen, unter denen „Kein Name" („No name", London 1863), „Der Mondstein" („The moonstone", ebendas. 1867), „Arme Miß Finch" („Poor Miss Finch", ebendas. 1872) als die besten gelten. Die Virtuosität, zu welcher der Schriftsteller die effektvolle Gruppierung und Anordnung des Stoffs durchgebildet hat, ist in ihrer Art bewunderungswürdig, obschon durchaus unpoetisch und unkünstlerisch.

Eine verwandte litterarische Richtung (denn von einer verwandten Natur kann in solchem Fall kaum die Rede sein) zeigt Edmund Yates. Geboren am 12. Juli 1831 zu London, trat er zwar früh in die Reihe jener Mitarbeiter an größern Zeitschriften, welche Skizzen und kleine Lebensbilder liefern, bekleidete aber außerdem eine Stellung im Postamt, welche er erst 1872,

nach dem entscheidenden Erfolg einiger seiner Sensationsromane, aufgab. Seitdem redigierte er zuerst das „Temple Bar Magazine“ und alsdann die Wochenschrift „Truth“. Seine Romane folgten sich fast Jahr für Jahr, die Wirkung derselben ergab sich aus den gleichen Elementen wie die der Collinsschen, nur daß die Virtuosität, die eigentliche Lösung des Rätsels bis zum letzten Augenblick zu verhüllen, viel weniger durchgebildet erscheint. Als Proben seiner Art der Romandichtung mögen „Endlich Land!“ („Land at last“, London 1866), „Gescheitert im Hafen“ („Wrecked in port“, ebendas. 1869), „Dr. Wainwrights Kranker“ („Dr. Wainwright's patient“, ebendas. 1871) hervorgehoben sein.

Zu seiner vollen Blüte gedieh der Sensationsroman erst unter den Händen weiblicher Pflegerinnen. Die fruchtbarste Schriftstellerin der ganzen Gattung war und ist Miß Mary Elizabeth Braddon. Als Tochter eines Rechtsanwalts 1837 zu London geboren, trat sie schon früh als Schriftstellerin auf und behielt auch nach ihrer Verheiratung ihren Mädchennamen bei, mit welchem ihr allerdings bedenklicher Ruhm als Erzählerin verknüpft war. „Lady Audleys Geheimnis“ („Lady Audley's secret“, London 1862) eröffnete die große Reihe ihrer Mord-, Bigamie- und Fälschungssensationen, Miß Braddon nahm die bildliche Äußerung, daß jedermann sein Skelett im Haus habe, nahezu wörtlich. „Aurora Floyd“ (London 1863), „John Marchmonts Vermächtnis“ („John Marchmont's legacy“, ebendas. 1864), „Henry Dunbar“, „Des Doktors Frau“ („The doctor's wife“), „Josuah Haggards Tochter“ waren Prachtstücke der ganzen Gattung und konnten im Sinn der Bewunderer dieser Art Lebensdarstellung höchstens von den Romanen der Mrs. Wood erreicht werden. — Frau Henry Wood, als Tochter eines Fabrikanten 1820 zu Worcester geboren, veröffentlichte seit einem Vierteljahrhundert Sensationsromane, die durch besondere Roheit der Erfindung und Charakteristik ausgezeichnet waren, aber den einzigen von diesen Erfindungen begehrten Reiz, den der Spannung, unzweifelhaft besaßen. „Lord Oakburns Töchter“ („Lord Oakburn's daughters“, London 1863), „Oswald Cray“, „Mildred Arkell“, „Johnny Ludlow“ sind Proben einer Erzählungskunst, welche sich an die schlechtesten Instinkte des sogenannten gebildeten Publikums wendet und mit sicherer Berechnung den Punkt trifft, wo die Neugier dieses Publikums und die angeborne Lust am Grausigen sich mit dem Respektabi-

litätsbewußtsein begegnen und jenes stillbehagliche Gruseln erzeugen, das zahlreiche Leser als den höchsten Triumph des Romandichters betrachten. — Die Erfolge des Sensationsromans bezeichneten um so mehr einen Verfall der englischen Litteratur, als gegen dieselben immer weniger nennenswerte und geistig gehaltvolle Produkte in die Wagschale fielen. Der äußerste Naturalismus schlug in eine fratzenhafte Phantastik um; indem man nur die Nachtseiten des Lebens und gewisse Entartungen der menschlichen Natur zu Motiven und Hebeln der Romanhandlungen machte, geriet man immer tiefer in eine Manier hinein, welche zu gleicher Zeit unpoetisch und unwirklich war.

Zweihundertundzweites Kapitel.

Archäologische Poesie und Neuromantik in der englischen Dichtung.

Scheinbar im entschiedensten Gegensatz zu dem vollblütigen und scharf charakteristischen Realismus, welcher die Hauptentwickelung der englischen Litteratur seit den vierziger Jahren beherrschte, und in den zuletzt geschilderten Romanschriftstellern so häßlich in brutalen Naturalismus und triviale Freude am Abscheulichen, schlechthin Widerwärtigen umschlug, steht eine Richtung in der englischen Poesie, deren Anhänger und Vertreter sich teils als Träger philosophisch-idealistischer Produktion, teils als Vorkämpfer freier Lust am Schönen, gesunder Sinnlichkeit im Gegensatz zur Produktion des größten Teils englischen Schrifttums betrachten. Die „Schule der Neuromantik", welcher die Brownings und Swinburne angehören, dünkt den meisten Beurteilern schon durch die Vornehmheit der reinen poetischen Form entscheidend vom Zusammenhang mit der englischen Prosabelletristik getrennt, und jeder größere Zusammenhang zwischen der platten Hingabe der Schriftstücke an die Unterhaltungslust des großen Publikums und dem Raffinement der vornehmen Poeten, welche ihre Wünsche und ihre Sehnsucht in ein Traumland verlegen, wird geleugnet. Gleichwohl läßt sich nicht verkennen, daß auch die idealistisch getaufte Schule ihren reichlichen Anteil vom materialistischen, sinnlich-genußdurstigen, unruhig suchenden und lechzenden Geiste der Zeit empfangen hat, daß die Leidenschaft für Schilderungen aus der antiken, der altorientalischen Welt oder für Verherrlichung revolutionärer Vorgänge mit der gärenden, ihrer selbst nicht sichern Anschauung und Empfindung der Gebildeten und Überbildeten im Einklang steht. Die „satanische" Schule, wie hochkirchlich-fromme Kritiker Swinburne und seine Nachahmer zu taufen belieben, hüllt ihren Naturalismus in Prachtgewänder, ohne ihn darum ganz

verbergen zu können. Und soweit sie idealistisch ist, zeigt sie sich, wie große poetische Talente in andern Litteraturen, von der Philosophie des Pessimismus hier zersetzt, dort angehaucht.

Von den Eigentümlichkeiten der modernsten Schule, vom Realismus wie von der gewaltsamen Kühnheit beider Hauptrichtungen der englischen Litteratur, nur gestreift erscheint der beliebteste lyrische und lyrisch-epische Dichter der letzten Generation, der offizielle „poeta laureatus" nicht nur der englischen Krone, sondern der offiziellen englischen Gesellschaft. Alfred Tennyson, geboren 1809 zu Somerby in Lincolnshire, studierte zu Cambridge, trat schon als Student, zuerst mit seinem Bruder Charles und dann allein, mit lyrischen Gedichten hervor, ohne zunächst sonderliches Glück zu machen. Erst die Anfang der vierziger Jahre erscheinende neue Sammlung seiner lyrischen Gedichte erfreute sich größerer Teilnahme, und das Erscheinen der Gedichte „In memoriam" steigerte den Beifall zum Enthusiasmus. Im Jahr 1851 ward er nach Wordsworths Tod zum poeta laureatus ernannt, jeder äußere Erfolg und jede äußere Ehre, die einem Dichter zu teil werden können, häuften sich auf ihn; die Sammlung seiner Werke, welche er 1877 veranstaltete, fand die weiteste Verbreitung, und jede neue Publikation Tennysons galt als ein litterarisches Ereignis. Der Dichter hat ein Menschenalter hindurch die launische Gunst des Publikums beinahe unverändert bewahrt. Die Gesamterscheinung Tennysons ist die eines Dichters, welcher seiner Anlage und dem träumerischen Zug seiner Natur zufolge sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts der Romantik der Seeschule angeschlossen haben würde. Die veränderte Zeitstimmung ist nicht ohne den stärksten Einfluß auf ihn geblieben, er hat sich sowohl dem Drang zu stark realistischer Darstellung als gewissen Überzeugungen in menschlich-sozialen Fragen erschlossen, welche mit dem festen Toryismus der ältern englischen Romantiker stark kontrastieren. Doch besitzt Tennyson weder Gestaltungskraft noch kühne Originalität genug, um den Schritt von der Nach- und Neuromantik zur unmittelbaren vollen Darstellung des Lebens und Fühlens der Gegenwart ganz thun zu können. Er wagt sich gleichsam schüchtern vor, um dann in das Konventionell-Poetische zurückzutreten, und die alten Erbübel der englischen Poesie, Übermaß der Beschreibung wie der Betrachtung, schwächen den voll poetischen Eindruck seiner Lyrik wie seiner epischen Dich-

tungen ab. Tennysons lyrische „Gedichte"[1] (erste Sammlung: „Poems", London 1832; zahlreiche spätere Ausgaben; „Ballads and other poems", ebendas. 1880) haben den ganzen Reiz einer weichen Empfindung, einer träumerischen Naturseligkeit und wohllautender Verse. Die reine Empfindung des Poeten würde oft noch weit stärker wirken, wenn sie nicht durch die Neigung zur Kontemplation unbillig verbreitert wäre. Jedenfalls greift die elegische Stimmung, die in den meisten dieser Gedichte, namentlich auch in den wenigen Liedern und liedähnlichen Stücken, vorwaltet, ans Herz, während Tennysons gelegentliche Versuche, mit seinen Liedern Glut und Lust und Lebensheiterkeit zu wecken, fast alle wirkungslos bleiben. Die Gedichte „In memoriam" galten dem Andenken eines früh geschiedenen Freundes, Arthur Hallam, Sohn des Historikers. In diesen hundertneunundzwanzig Totenklagen lebt viel echte Empfindung und leuchten einige ergreifend schöne poetische Bilder auf, allein die Reflexion und die eintönige Wiederholung gewisser altherkömmlicher Betrachtungen stören den Eindruck. Den Übergang von Tennysons lyrischen Dichtungen zu seinen Idyllen und poetischen Erzählungen bilden die zahlreichen kleinen Lebensbilder, Romanzen und Balladen in seinen Gedichten, von denen eine gute Anzahl, wie: „Mariana", „Mariana im Süden", „Die Dame von Shalott", „Önone", „Lady Clara Vere de Vere", „Die Maikönigin'", „Simson Stylites", „Dora", „Locksley Hall", „Godive", „Lady Clare", „Die Großmutter", „Meeresträume", zu seinen schönsten Schöpfungen gehören. Von den erzählenden Gedichten dienen die „Königsidylle" („Idyls of the king", London 1858) mit den daran schließenden Gedichten: „Der heilige Gral" („The holy Grail", ebendas. 1869), „Gareth und Lynette" (ebendas. 1872) zum Zeugnis, wie gern sich Tennyson in die Welt der romantischen Sage, der gegebenen poetischen Überlieferung zurückziehen würde. Trotz prächtiger, wahrhaft poetischer Episoden wirken die breit ausgesponnenen Arthur-Gedichte schon durch die vom Dichter eingeschlagene Form, den fünffüßigen Jambus, ermüdend.

Unter den Einwirkungen des modernen Realismus und einer

[1] Deutsch eine Auswahl in Freiligraths „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit". „Tennysons ausgewählte Dichtungen" (deutsch von Adolf Strodtmann, Hildburghausen 1867).

eigentümlichen Verbindung desselben mit dem Traumleben des Dichters entstand die poetische Erzählung „Enoch Arden"[1] (London 1864), die Geschichte der Aufopferung eines einfachen Menschen erzählend, der bei der Heimkehr von einer zwölfjährigen Abwesenheit sein Weib mit einem andern, seinem Jugendgenossen, verheiratet findet und erst im Tod sein Schicksal enthüllt. Auch die Dichtungen: „Maud" und „Aylmers Field" gehören zu denjenigen, in welchen Tennyson die Poesie unscheinbaren Lebens zu enthüllen trachtet. Tennysons dramatische Dichtungen gehörten zu jenen Einzelversuchen, die dramatische Form, welche inzwischen in England beinahe völlig in die Hände der litterarischen Fabrikarbeit geraten war, für die schaffende Poesie zurückzuerobern. Kaum irgend jemand war zu diesem Unternehmen ungeeigneter als der sinnende Poet, der selbst da, wo er, wie in „Enoch Arden", energisch ins Leben greift, einen träumerischen Zug und einen verschleierten Ausdruck behält. Seine Dramen, wie: „Königin Maria" („Queen Mary", London 1875), „Harold" (ebendas. 1876) und andre, sind eben nur Gedichte ohne dramatische Motivierung, Energie und Charakteristik, ohne besonders fesselnde Szenen, selbst wenn man sie als lyrisch-epische Dichtungen mit dramatischer Scheinform ansehen wollte.

Den Weg von der Romantik mit kontemplativen und philosophischen Neigungen zur pessimistisch-cynischen Weltanschauung bezeichnen die Werke eines interessanten und originellen, aber selten erquicklichen und niemals herzergreifenden Dichters wie Robert Browning. Geboren 1812 zu Camberwell (London), trat er 1836 mit seiner ersten größern Dichtung, dem Drama „Paracelsus", hervor und ist seitdem durch keinen Mißerfolg, keine Gleichgültigkeit des Publikums, keinen Hohn der Kritik von dem eingeschlagenen Weg zurückgeschreckt worden. In äußerlich unabhängiger Lebenslage, verheiratete er sich 1846 mit der Dichterin Elizabeth Barrett und ließ sich mit ihr in Italien nieder, wo beide an den Einheits- und Unabhängigkeitsbestrebungen der Italiener leidenschaftlichen Anteil nahmen. Nach dem Tod seiner Gemahlin, welche am 19. Juni 1861 in Florenz starb, kehrte Browning nach London zurück. Für die hartnäckige Negation, welche ihm entgegengestellt ward, entschädigte ihn der heißblütige Enthusiasmus einer Gruppe von Anhängern, welche in London sogar zu

[1] Deutsch von R. Waldmüller (Hamburg 1865).



einer eignen Browning-Gesellschaft zusammengetreten sind. Der gesunden Empfindung setzt Browning von Haus aus eine Phantastik und eine unüberwindliche Reflexionslust, eine Willkür der Komposition und eine freble Gleichgültigkeit gegen Schönheit und Klarheit des Ausdrucks entgegen, welche seinen Freunden keine Wahl läßt, als ihn für den tiefsten, tiefsinnigsten, darum inhaltreichsten, darum schwerst zu verstehenden Dichter des 19. Jahrhunderts zu erklären. Sucht man durch die unerquickliche Form zum Kern der Browningschen Natur durchzudringen, so findet man eine spröde und rauhe Natur, deren Originalität in einer schroffen Sicherheit der Abstraktion, der philosophischen Spekulation und des leidenschaftlichen Freiheitstriebs und Freiheitssinns besteht. Von Haus aus hat der Poet nicht den mindesten Respekt vor allem, was in England für respektabel gilt, und je abhängiger er die Mehrzahl seiner dichtenden Landsleute von der Durchschnittsbildung und den gesellschaftlichen Vorurteilen sieht, um so kühner und energischer wächst sein Selbstbewußtsein. Er ist eins jener Talente, in denen sich die Phantasie für große Dinge und Vorgänge mit der kältesten Gleichgültigkeit gegen den Reiz und Zauber des einzelnen, mit beinahe völliger Unfähigkeit zur sinnlich anschaulichen, sinnlich warmen Wiedergabe von Erscheinungen verbindet. So ist es im Grund auch gleichgültig, ob er die dramatische oder epische oder jene Zwitterform von erzählender und didaktischer Dichtung wählt, die in der englischen Litteratur das Bürgerrecht genießt, da es sich immer und überall nur um die Wiedergabe der Ideenwelt Brownings, um eine halbpoetische Metaphysik handelt, die sich sehr fälschlich auf Dantes und Goethes Vorgang beruft. Die einzelnen Werke des Dichters haben von einer an Shelley anknüpfenden (nicht nachahmenden) visionären, phantastischen Freiheitssehnsucht bis zu einer ingrimmigen Verzweiflung an der gegenwärtigen Menschheit wie an der Zukunft der Menschheit niemals des Gedankengehalts und der Originalität entbehrt, aber auch kaum jemals einen Schönheitsanspruch befriedigt. Als die hervorragendsten Schöpfungen gelten die Faustiade „Paracelsus“ (London 1836), die Tragödie „Strafford“ (ebendas. 1837), welche Macready auf die Bühne zu bringen suchte, die Gedichte „Bells and pomegranates“ (ebendas. 1848), die Phantasien: „Christabend und Ostertag“ („Christmas and easter day“, ebendas. 1850), „Männer und Frauen“ („Men and

women", ebendas. 1855), die erzählend-didaktischen Gedichte: „Ring und Buch" („The ring and the book", ebendas. 1858), „Balaustions Abenteuer" („Balaustion's adventures", ebendas. 1871), „Fifine auf der Messe" („Fifine at the fair", ebendas. 1872), worin am Beispiel einer Seiltänzerin der Unterschied zwischen der häuslich-gesetzlichen Liebe und der freien Leidenschaft, die sich selbst genug ist, expliziert werden soll, „Pacchiarotto" (ebendas. 1875), die abstoßende poetische Erzählung „The Jun-Album" und die „Dramatischen Idylle" (ebendas. 1879—80), welche von vielen als die besten poetischen Leistungen Brownings angesehen wurden.

Poetisch bedeutender, wesentlich klarer, sinnlich frischer und unmittelbarer tritt uns der Hauptvertreter der modernsten englischen Poesie, Charles Algernon Swinburne, entgegen. Geboren am 5. April 1837 zu Henley in Oxfordshire, besuchte Swinburne die Schule zu Eton und studierte in Oxford, widmete sich dann der Litteratur, unternahm eine Reise nach Italien und war in Florenz der Gast des greisen Dichters Walter Savage Landor, dessen geistige Eigenart auf den jugendlichen Poeten einen bedeutenden Einfluß hatte. Heimgekehrt, lebte und lebt Swinburne in unabhängiger Muße seinem poetischen Schaffen. Die Unabhängigkeit war ihm in der That um so nötiger, als seine ersten Gedichte und Dramen in der härtesten Weise von der Kritik verdammt wurden und ihr Publikum nur in einem kleinen Kreis fanden. Swinburnes politischer Radikalismus paarte sich in allen seinen Dichtungen mit einer leidenschaftlichen und fast wilden Sinnlichkeit, dazu aber mit der entschiedensten Neigung zur archäologischen Poesie. Altertum und Mittelalter bis ins 16. Jahrhundert hinein müssen ihm die Stoffe geben, die er mit voller Farbenpracht ausstattet, und in die er seine Empfindungen hineinträgt, Empfindungen, welche in dem Maß modern sind, daß ihm das Raffinement eines schwelgerischen Luxus mit zu den Daseinsbedingungen gehört. Die religiösen Überzeugungen Swinburnes nähern sich dem Pantheismus Shelleys, haben aber einen Zusatz von Pessimismus und charakteristischer Bitterkeit, von welcher Shelley nichts wußte. Die englische Kritik bezeichnet ihn darum als das Haupt einer „satanischen" Schule und frischt alle Beschuldigungen wieder auf, die sie seiner Zeit gegen Byron und Shelley geschleudert, anstatt sich an die entscheidende Thatsache zu halten, daß diese

ganze Poesie aus künstlicher Überhitzung, aus einer Anspannung und Anspornung der Phantasie hervorgeht, welcher der Glaube an die eignen Ideale fehlt. Die Reflexion hat trotz allen glühenden Kolorits, trotz vorzüglicher und charakteristischer Einzelheiten an den dramatischen, lyrisch-epischen Dichtungen Swinburnes stärkern Anteil als das unmittelbare Lebensgefühl und die echte Gestaltungskraft. Die Quintessenz von Swinburnes Wollen und Können stellt sich in seinen „Gedichten und Balladen" („Poems and ballads", London 1866; zweite Sammlung 1878) dar. Die Gedichte: „Dolores", „Der Aussätzige" und eine Reihe andrer werden schon um ihrer rhythmischen Neuheit und sprachlichen Pracht willen nicht wieder verschwinden. Die enthusiastischen Gedichte an Garibaldi, Mazzini, die Ode auf die Proklamation der dritten französischen Republik, die Geburtstagsode an Victor Hugo haben als Zeugnisse von Zeitstimmungen jedenfalls einen historischen Wert. Mit Vorliebe bedient sich Swinburne der dramatischen Form, die indes für ihn keine tiefere Bedeutung hat, als ihm bei Vorführung von Szenen und Dialogen die verbindende Erzählung zu ersparen; den Gesetzen dieser Form fügt er sich nicht, und schon die fast ans Komische streifende Ausdehnung seiner Dramen belegt, daß er nach dramatischer Konzentration im Ernst gar nicht gestrebt hat. Die interessantesten und poetisch anziehendsten seiner Dramen sind die antike Stoffe gestaltenden: „Atalanta in Calydon"[1] (London 1864) und „Erechtheus" (ebendas. 1876). Als sein eigentliches Hauptwerk indes betrachtet Swinburne den Cyklus seiner Maria Stuart-Dramen, welche mit „Chastelard"[2] (London 1865) begannen, in dem schier endlosen Gedicht „Bothwell" (ebendas. 1874) gipfelten und im Drama „Mary Stuart" zum Abschluß kommen sollen.

Neben Swinburne gilt als Haupt der Dichterschule, um die es sich hier handelt, Dante Gabriel Rossetti, wie der Name verrät, italienischer Abstammung, aber 1828 zu London geboren, wo er sich der Malerkunst widmete, indes größern Ruhm durch seine poetische als seine malerische Thätigkeit gewann und am 9. April 1882 starb. Die poetische Hauptleistung Rossettis waren seine „Balladen und Sonette" („Ballads and sonnets",

---

[1] Deutsch von A., Graf Wickenburg (Wien 1878).
[2] Deutsch von Horn (Bremen 1873).

London 1870), in deren wunderlich verschnörkeltem Aufputz und deren „präraffaelitisch“ getaufter Dunkelheit sich einzelne Klänge tieferer, wahrer Leidenschaft vernehmen lassen. Die archaistische Richtung, welche in dieser modernsten Poesie vorwaltet, ward durch Dante Rossetti noch wesentlich gefördert, da bei ihm der Maler den Dichter unterstützte und für die Nachahmung alter Kunst erhöhtes Interesse weckte.

Als bedeutendes Glied der in Rede stehenden Poetengruppe that sich ferner William Morris hervor. Geboren als Sohn eines reichen Kaufmanns 1834 zu London, studierte er zuerst in Oxford, ward Maler und begründete 1863 ein großes kunstgewerbliches Institut, in welchem aller Hausrat stilisiert hergestellt wurde und wird. Seine poetische Laufbahn eröffnete Morris mit dem Gedicht „Ginevra“ („The defence of Guinevre“, London 1858), welches im Anschluß an und im Gegensatz zu Tennysons Königsidyllen das Recht der Sünde Ginevras verfocht und eine leidenschaftliche Sinnlichkeit zur Schau trug. Das epische Gedicht „Jason“ („Life and death of Jason“, London 1867) ward mit mäßigem Beifall aufgenommen; um so größern fand die langatmige, aber im ganzen originelle, in Einzelheiten entzückend schöne Dichtung „Das irdische Paradies“ („Earthly paradise“, ebendas. 1868—70). In vierundzwanzig poetischen Erzählungen künden sich auf einer weltfernen Insel der Atlantis die letzten Nachkömmlinge einst dahin verschlagener Griechen und die Überlebenden einer normännischen Schiffsgesellschaft die Sagen ihrer Vorzeit, den Tod erwartend, der ihnen volle Erlösung und wunschlose Seligkeit verbürgt. Wieviel auch Morris in diesen poetischen Erzählungen altertümelt, wie stark er sie mit archäologischem Apparat belastet, der poetische Grundgedanke und das Leben in der Wiedergabe der meisten Sagen sichern den Gesamteindruck. Das den mittelalterlichen Moralitäten kapriziös nachgebildete Gedicht „Genug der Liebe“ („Love is enough“, London 1873) ist ein echtes Produkt der litterarischen Reflexion, welche mit künstlichem Mittelalter, mit fremdartig wunderlichen Formen und Farben dem blasierten Publikum der Gegenwart neue Reize bieten und das eigne Schaffen vor der Trivialität, dem Herabsinken zum brutalen Naturalismus sichern will. Daß die Sicherheit eine schlechte ist, leuchtet ein. Durchaus bezeichnend für die ganze Schule ist auch ihre unablässige Beschäftigung mit der Poesie

und den Poeten der entlegensten Zeiten: Swinburne überträgt Villons altfranzösische Lieder ins Englische, Dante Rossetti führt italienische Poeten in England ein, William Morris übersetzt die „Äneide“, vermittelt die Kenntnis nordischer Sagen und ist mit der Wiederbelebung des Stabreims ein Nachahmer Richard Wagners ohne dessen musikalische Zwecke. Indem sie der Gegenwart zu entfliehen trachten, wurzeln diese Poeten durchaus in ihrem Luxus, ihrer alexandrinischen Bildung, ihrem Drang nach Neuem und Neuheiten, in ihrem Materialismus und Pessimismus. Auch die leidenschaftliche Sehnsucht nach einer völligen Wiedergeburt der Kunst, die ebensoviel, ja mehr sozialer als ästhetischer Natur ist, gerät, ohne es zu ahnen, nur allzu leicht auf die Wege der blasierten Sensationslitteratur.

Zweihundertunddrittes Kapitel.

Die nordamerikanische Litteratur.

1) Die Anfänge einer neuenglischen Litteratur.

Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, also bis zu jener Zeit, in welcher die englischen Kolonien auf nordamerikanischem Boden sich als „Vereinigte Staaten" mit französischer Hilfe vom Mutterland losrissen und die große Republik gründeten, welche im Jahrhundert ihres Bestands so riesig an Ausdehnung, Bevölkerung und Wohlstand gewachsen ist wie kaum ein zweiter Staat in der neuen Geschichte, hatten in Amerika nur schwache und unbedeutende Absenker der englischen Litteratur Wurzel gefaßt. Die Mehrzahl der ursprünglichen englischen Ansiedler gehörte jenen Puritanern an, deren geistiges Leben in religiösem Nachdenken und in frommer Erbauung aufging; begreiflicherweise traten also zunächst nur einzelne Poeten und Dichterinnen auf, welche Nachklänge der englischen puritanischen Hymnendichtung und der reflektierten akademischen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts gaben. Die ältesten Zeugnisse eines litterarischen Lebens in den Neuenglandstaaten, die Dichtungen der 1672 verstorbenen Anna Bradstreet in Boston („Die vier Elemente"), die Lieder und Balladen von Philipp Freneau, welche den Unabhängigkeitskrieg begleiteten, und das satirische Heldengedicht „Mac Fingal" von John Trumbull, welches zur Verspottung der an England festhaltenden Loyalen nach dem Muster von Butlers „Hudibras" entstand, auch Hopkinsons „Heil Columbia" und ähnliche patriotische Dichtungen erweisen eben nur, daß sich Anfänge einer weltlichen Poesie neben den religiösen Liedern und den zahllosen geistlichen Traktaten zeigten. Auch die Unabhängigkeit brachte nicht sofort eine amerikanische Litteratur in dem Sinn, daß man sogleich gewagt hätte, aus dem Born des eignen Lebens zu schöpfen. Erst mit dem Beginn des

19. Jahrhunderts lösen sich einzelne auf amerikanischem Boden geborne Schriftsteller so weit aus der geistigen Abhängigkeit vom englischen Mutterland, daß sie wenigstens den Boden der eignen Heimat betreten. Die ersten unter diesen Poeten waren Dana, W. C. Bryant, J. F. Cooper und Brockden Brown. Der Zeit nach fielen dieselben mit der Periode der Romantik in der englischen Litteratur, mit der frischesten Wirksamkeit der Seeschule und Walter Scotts zusammen. Auch bleibt es unleugbar, daß die Amerikaner durch die englischen Poeten angeregt wurden, nur daß jetzt die Anregung bereits zu selbständiger Nachbildung anstatt einer sklavischen Nachahmung führte.

Richard Henry Dana ward am 15. November 1787 zu Cambridge in Massachusetts geboren, studierte im Harvard College die Rechte und widmete sich nach kurzer Praxis als Rechtsanwalt ausschließlich der Litteratur. Von Haus aus wohlhabend, gab er in späterer Zeit auch die journalistische Thätigkeit auf, welcher er eine Zeitlang obgelegen, und zog sich auf ein schön gelegenes Landgut, Cape Anna, in der Nähe von Boston zurück, wo er am 2. Februar 1879 im höchsten Lebensalter starb. Seine poetischen „Werke" („Works", New York 1850) enthalten eine Reihe lyrischer Dichtungen von eigentümlicher Innigkeit. Die Szenerien der Heimat, der Urwald, die großen Ströme, das Meer, geben den Schilderungshintergrund zu einer feierlichen Naturbetrachtung, welche an die altpuritanische Gottesempfindung anknüpft, überall die Stimme des Herrn der Welt vernimmt und an den Werken seiner Allmacht mit gläubigem Auge hängt. Die erzählenden Dichtungen Danas gemahnen stark an die verwandten Poesien der englischen Seedichter; die bedeutendste darunter ist „Matthew Lee, der Bukanier" (1827), welche zu den farben- und stimmungsreichsten lyrisch-epischen Produkten der amerikanischen Litteratur zählt. Die Darstellung eines Mordes an der Neuenglandküste und der Seelenzustände, die dem Verbrecher aus seinem Verbrechen erwachsen, zeugt von Kraft und einer kühnern Phantasie, als sie die übrigen Gedichte Danas erraten lassen.

Vielseitiger, bedeutender und, wenn man will, auch wesentlich amerikanischer als Dana erscheint William Cullen Bryant. Geboren am 3. November 1794 zu Cummington als der Sohn eines Arztes, bewährte er früh sein poetisches Talent, studierte die Rechte und ließ sich in Great Barrington als Rechtsanwalt

nieder. Nach zehn Jahren juristischer Praxis trat er in die Journalistik ein, die eben damals in Amerika Bedeutung zu erlangen anfing. Er trat als Redakteur an die Spitze der „Evening Post", die unter seiner Leitung eins der geachtetsten Blätter New Yorks wurde. Große Reisen nach Europa, nach Ägypten, Syrien erweiterten seinen Weltblick und seine Bildung. Im Lauf der Zeit wurde W. C. Bryant zum poetischen Repräsentanten des nationalen Gedankens, zum gesuchten Festredner bei allen patriotischen Anlässen, und da er gleich seinem poetischen Mitbewerber Dana ein sehr hohes Alter erreichte (er starb am 12. Juni 1878 auf Long Island, nachdem er noch 1876 die Säkularfeier der amerikanischen Unabhängigkeit poetisch begrüßt hatte), so wurde er einer jener wenigen öffentlichen Männer Amerikas, die eine gewisse bleibende Autorität erwarben. Der naturselige und deistische Optimismus, den Bryant in allen seinen „Poetischen Werken"[1] („Poetical works"; beste Ausgabe, New York 1873) kundgibt, entsprach, wie einer seiner besten Übersetzer richtig hervorhebt, „einer vergangenen Periode, in welcher noch die Reminiszenzen der Befreiungskriege, ja, weiter zurück, der ersten Zeit der puritanischen Ansiedler lebendig waren" (Spielhagen, „Vermischte Schriften", Berlin 1863, Bd. 1, S. 295). Männlich-kräftig, schlicht-fromm und zu einer stimmungsvollen Deskription neigend, in welcher der eigentlich poetische Gedanke immer nur wie eine letzte Pointe erscheint, stellen sich seine Dichtungen dar. In seinen Naturschilderungen erreicht, ja überbietet er Wordsworth; „die charakteristischen Eigentümlichkeiten der landschaftlichen Szenerie in dem Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, der Beleuchtung, der Witterung sind mit einer an das Wunderbare streifenden Kunst herausgestellt; es möchte wenig Dichter geben, die in dieser Hinsicht mit Bryant einen Vergleich aushielten, er ist der Landschafter par excellence". Als sein berühmtestes Gedicht gilt „Die Todesschau" („Thanatopsis"), ohne daß andre seiner Poesien hinter dieser ernst-frommen Betrachtung zurückblieben. „Die Prärien", „Waldeintritt", „Die Rückkehr der Vögel", „Die Klage des Indianers" und eine ganze Reihe andrer sind durch die weihevolle Grundstimmung, das

---

[1] Einzelne Gedichte Bryants, darunter die berühmtesten, deutsch von Fr. Spielhagen in „Amerikanische Lyriker" (Leipzig 1859); in „Amerikanische Anthologie" von Ad. Strodtmann (Hildburghausen 1870).

edle Gleichmaß des Ausdrucks ausgezeichnet; am letzten Ende aber wirkt dieser feierlich-friedliche Idealismus allerdings eintönig, und man erfreut sich der Gedichte, die mit der Ruhmredigkeit des patriotischen Stolzes den Zauberkreis der Bryantschen Naturschilderungs- und Reflexionspoesie durchbrechen.

---

2) Die Dichter der zweiten Periode.

Die Lyrik war zuerst „amerikanisch" geworden, und sie blieb lange Zeit hindurch die bevorzugte Form der Poesie. Der krankhaften Hast, der wilden Energie des Erwerbs- und Geschäftslebens, den Kämpfen und der Korruption des politischen Daseins setzte das poetische Talent eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Frieden, stillem Glück und träumerischer Beschaulichkeit entgegen. Je sicherer es war, daß die Freiheit Amerikas von niemand gefährdet sei als von dem großen Volk der Vereinigten Staaten selbst, und je skeptischer sich viele der besten Naturen ihren Folgen gegenüber verhielten, um so natürlicher war es, daß ein weltschmerzlicher und traumseliger Zug durch die amerikanische Litteratur hindurchging, der sich nur im lyrischen Gedicht genugthun konnte. Die reichste Mannigfaltigkeit und die vollendetste Kunstform wurden zunächst nur von den Lyrikern erreicht, und die wachsende Zahl der lyrischen Poeten im vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war der beste Beweis, daß mitten im Getümmel des amerikanischen Tageslebens das Bedürfnis nach idealen, wenn auch flüchtigen Anregungen und Eindrücken wuchs. Die jüngern Dichter standen abwechselnd unter dem Einfluß zweier Männer, welche die Vorkämpfer der modernen amerikanischen Dichtung geworden sind, in ihrem Leben und Dichten außerordentliche Gegensätze vertraten.

Der ältere dieser beiden Dichter war Henry Wadsworth Longfellow. Am 27. Februar 1807 zu Portland in Maine geboren, studierte er in dem Bowdoin College zu Brunswick, ging 1826, nachdem er eine Anstellung als Professor der neuern Sprachen und Litteraturen an ebendiesem College erhalten hatte, zu mehrjährigen Studien nach Europa, trat 1829 sein Amt an, ward 1835 zum Professor der schönen Litteratur an der Universität in Cambridge ernannt, besuchte wiederholt und oft zu jahrelangem Aufenthalt Europa, namentlich Deutschland, zu dessen

Kultur und Litteratur er sich besonders hingezogen fühlte, legte 1854 seine Professur nieder und lebte lediglich seinen poetischen Schöpfungen, deren Zahl noch in seinem hohen Alter beständig anwuchs. Longfellow starb am 24. März 1882, aufrichtig betrauert von seinen Landsleuten, denen er nicht nur als ihr berühmtester, sondern auch als ihr hervorragendster Dichter gegolten hatte. Longfellow entwickelte eine seltene poetische Fruchtbarkeit als Lyriker, als erzählender Dichter in verschiedenen Formen, als poetischer Übersetzer, und seine Bedeutung beruhte zu einem guten Teil darauf, daß er ein Vermittler zwischen Europa und Amerika, zwischen der deutschen, spanischen, italienischen und der englisch-amerikanischen Litteratur war. Seine Übertragungen: „Dichter und Dichtung in Europa" („Poets and poetry of Europe", Philadelphia 1845), der „Göttlichen Komödie" Dantes (New York 1867) und ähnliche Leistungen legten Zeugnis für seine lebendige und sich gleichbleibende Bewunderung für die Litteratur Europas ab. Daß er in zahlreichen seiner poetischen Werke von Kunstwerken, die er als vorbildlich erachtete, abhängig blieb, war naturgemäß. Sowohl in seinen Erstlingsgedichten: „Stimmen der Nacht" („Voices of the night", Cambridge 1839), „Balladen" („Ballads and other poems", ebendas. 1841), als in den halbromantischen Schauspielen und Reflexionsromanen, mit denen er seine litterarische Laufbahn begann, zeigte sich der Einfluß der deutschen Dichtung. Das Schauspiel „Der spanische Student" (Boston 1843) verleugnet die besondere Vorliebe der deutschen Romantiker und Halbromantiker für spanisches Leben und Wesen nicht; der Reiseroman „Hyperion"[1] (New York 1839) spielt geradezu auf deutschem Boden und ist, wie zahlreiche seiner Vorgänger, interessanter durch die eingestreuten Betrachtungen über Kunst und Litteratur als durch seine Handlung und Charakteristik. Erst um die Mitte seiner litterarischen Laufbahn begann Longfellow, amerikanischer Dichter in dem Sinn des Worts zu werden, daß er den Stoff seiner Dichtungen unmittelbar aus dem historischen und gegenwärtigen Leben der Neuen Welt wählte, während seine Muster noch immer in Europa lagen. Die erste bedeutendere Dichtung dieser Art war die poetische Erzählung „Evangeline"[2] (Boston

[1] Deutsch von Adolf Böttger (Leipzig 1856).
[2] Deutsch von Knortz (Leipzig 1872).

1847), eine Episode aus der Vertreibung der französischen Ansiedler aus Akadien im Jahr 1755. Die Heldin der Erzählung tritt eine Wanderung an, um den verlornen Geliebten wiederzufinden, und fährt dabei den mächtigen Mississippistrom hinab, womit Anlaß zu prachtvollen und höchst eigentümlichen Schilderungen gegeben ist. Auf diesen Schilderungen beruht zum guten Teil die durchaus malerische Wirkung des Gedichts; einfache Plastik der Gestaltung und tiefere Charakteristik, welche die ganze Seele enthüllt, suchen wir in ihm vergeblich. Aber Anmut der Bewegung und eine stimmungsvolle Lyrik zeichnen neben der glänzenden Deskription auch die „Evangeline" aus. Die Novelle „Kavanagh" (Boston 1849) stellt ein Stück neuenglischen Lebens dar und bezeugt wiederum die Feinheit und poetische Frische des Dichters. Den glänzendsten Erfolg errang derselbe mit „Das Lied von Hiawatha"[1] („The song of Hiawatha", Boston 1855; im ersten Jahr zahlreiche Auflagen), in welchem kleinen Epos der Dichter eine Indianersage behandelt, welche poetischer und wirksamer, als dies Cooper vermocht, alle Traditionen, die vom Leben der Rothäute in Urwald, Steppe, an Strömen und Seen noch vorhanden waren, in ein poetisches Bild zusammendrängt und so nach Freiligraths Worte „dem Urwald und der Steppe, die bisher tot und seelenlos gewesen, eine Seele einhauchte". Die eigentümliche und dem Inhalt höchst angemessene Form des Ganzen wurde den trochäischen Runen des finnischen Volksepos „Kalewala" nachgebildet, aber der Ton des Gedichts selbst, die Anschauung, von der es beseelt ist, die glückliche Anknüpfung der ältesten Traditionen an die spätern seines Landes gehört durchaus Longfellow, ist entschieden amerikanisch. Die spätern poetischen Erzählungen des Dichters kamen „Hiawatha" nicht gleich, jedoch ist „Miles Standish' Freierschaft"[2] („The courtship of Miles Standish", Boston 1858) ein prächtiges und farbenfrisches Bild aus dem Puritanerleben in den Neuenglandstaaten. Auch in den „Erzählungen aus der Fremde" („Tales of a wayside", Boston 1863) finden sich wahrhaft poetische Momente, und sie lassen als Ganzes immer empfinden, daß wir in Longfellow einen Dichter von liebenswürdiger Naturanlage und gereifter Kunst vor uns haben.

[1] Deutsch von Adolf Böttger (Leipzig 1856); besser von Ferd. Freiligrath (Stuttgart 1857).

[2] Deutsch von Knortz (Leipzig 1854).

Minder erfreulich als diese Dichtungen wirkt das größte Werk Longfellows, die dramatische Trilogie „Christus, ein Mysterium“ (Boston 1873), in welcher drei Dichtungen aus sehr verschiedener Zeit zu einer Art Einheit verbunden wurden. Die älteste derselben, „Die goldene Legende“ („The golden legend“, Boston 1851), war nichts mehr und nichts minder als eine Dramatisierung des Gedichts „Der arme Heinrich“ von Hartmann von Aue; die beiden spätern: „Neuengland-Tragödien“ („New England tragedies“, ebendas. 1869) und „Die göttliche Tragödie“ („Divine tragedy“, ebendas. 1871), letztere eine Art Passionsspiel, hinterlassen unbestimmte und schwankende Eindrücke, die dramatische Form verbirgt die Reflexionspoesie nicht, die dem Ganzen zu Grunde liegt. Die Schilderungen des europäischen Mittelalters und seiner eigentümlichen Vorstellungen bewähren, wie tief sich Longfellow in die europäische Dichtung hineingelesen hatte.

Spezifisch amerikanisch, bedeutsam als der einzige Schritt, den Longfellow zur Tendenzpoesie seiner Zeit gethan, sind die „Sklavenlieder“ („Poems on slavery“, Cambridge 1842), die Gedichte, welche der Entrüstung, dem Schamgefühl und dem tiefen Schmerz über den Fortbestand der Sklaverei in der großen Republik poetischen Ausdruck gaben. Prophetisch warnend, mahnte er die Sklavenbarone des Südens, daß, wie Simson die Säulen des Tempels zu Boden gerissen habe, die Sklaverei die Säulen ihrer Republik niederreißen könne, bald die milden, weichen Töne der altreligiösen Lieder, bald die starken und trotzigen der europäischen politischen Lyrik anschlagend.

Im vollsten Gegensatz zu Longfellow stand ein genialer Poet wie Edgar Allan Poe, der in seinen persönlichen Schicksalen nur allzusehr an gewisse europäische Berühmtheiten gemahnt, aber in seinen poetischen Leistungen eine bemerkenswerte Beimischung von echtem Amerikanismus aufweist. Als der Sohn eines zur Bühne gegangenen Rechtsgelehrten und einer englischen Schauspielerin am 19. Januar 1809 zu Boston geboren, ward Edgar nach dem frühen Tod seiner Eltern von einem reichen Kaufmann als Pflegesohn angenommen, von 1816—22 in eine Erziehungsanstalt nach England geschickt. Auf der Universität zu Charlottesville und der Militärakademie zu Westpoint, die er nacheinander bezog, zeichnete er sich durch eine unbesiegbare Neigung zu wilden Ausschreitungen aller Art, namentlich

zu Spiel und Trunk, aus, überwarf sich durch fortgesetzte Liederlichkeit mit seinem nachsichtigen Pflegevater und blieb beim Tode desselben völlig mittellos in dem Strudel des amerikanischen Lebens zurück, welches für genußsüchtige, arbeitsscheue Naturen seiner Art nur in dem Fall Raum hat, daß ebendiese Naturen über beträchtliche Mittel verfügen oder sich beträchtliche Mittel auf dem Weg der Parteipolitik zu verschaffen wissen. Er griff zur Feder, und die Erstlinge seines in der That großen poetischen Talents erregten genug Aufsehen, um Poe Eingang in den best honorierenden Zeitschriften zu verschaffen. Im Jahr 1834 übernahm er in Richmond die Redaktion einer litterarischen Zeitschrift, verheiratete sich in der virginischen Hauptstadt mit einer liebenswürdigen Kousine, Virginia Clemm. Aber seine verhängnisvolle Neigung zum Trunk und seine stolze, streitsüchtige Heftigkeit vergifteten sein häusliches Glück wie alle seine Beziehungen. In New York und Philadelphia, wo er als Redakteur und Mitarbeiter verschiedener Blätter lebte, erneuerten sich die Szenen von Richmond; überall leichtfertig, überall verletzend, darum überall entlassen und mit jedermann in Fehde, geriet er mit seiner Familie in die bitterste Armut. Während dieser Unglückszeit starb seine Gattin an der Schwindsucht. Poe lebte von Vorlesungen, gelegentlichen Artikeln, in denen er natürlich immer schroffer, bitterer und unbilliger gegen glücklichere Mitbewerber um die Gunst des Publikums wurde. In einem und dem andern Gedicht, einer und der andern Erzählung flammte noch das alte Feuer auf; von Zeit zu Zeit faßte er sogar Vorsätze, sein Leben zu ändern, trat selbst 1849 in einen Mäßigkeitsverein ein, besaß aber nicht moralische Kraft genug, sein Versprechen gegen sich selbst zu halten. Im Herbst 1849 hatte er sich in Richmond ein zweites Mal verlobt, wollte Anfang Oktober nach New York gehen, um Vorbereitungen zu seiner Hochzeit und einer Ausgabe seiner Schriften zu treffen, geriet in Baltimore am 4. Oktober in die Gesellschaft alter Zechbrüder und berauschte sich derart, daß er im Delirium tremens am 7. Oktober 1849 im Hospital von Baltimore starb.

Die „Werke" („Works"; herausgegeben von Griswold, New York 1850) umfassen neben den Gedichten und Erzählungen auch die kritischen Aufsätze Edgar Poes, die weit hinter seinen poetischen Leistungen zurückbleiben. Als Dichter ist Poe eine der originellsten und in ihrer Art bedeutendsten Erscheinungen, und

seine lyrischen Gedichte wie seine Novellen sichern ihm in der Litteratur seines Landes einen hohen Rang. Denn es scheint uns falsch, ihn auf einzelne Züge der Verwandtschaft mit den Gespensterromantikern, wie E. T. A. Hoffmann, auf einzelne Anknüpfungen an die Phantastik der englischen Seedichter und einzelne an Shelley gemahnende Klänge hin einen Nachromantiker zu nennen, der gleichsam gewisse in Europa abgebrauchte poetische Wirkungen in die Neue Welt importiert habe. Poe ist im Gegenteil eine echt amerikanische Natur, bei welcher die Neigung zum Absonderlichen, Düstern, Geheimnisvoll-Schauerlichen mit dem Thatsachensinn, der realistischen Schärfe des Yankees zusammenfällt. Er schwelgt in düstern Phantasien und versenkt sich nur allzu gern in die melancholischen Empfindungen, welche aus der Erkenntnis hervorgehen, daß das ganze menschliche oder jedenfalls das eigne Dasein einen unlösbaren Widerspruch in sich schließe. „Die Wehmut oder vielmehr eine tiefe, unheilbare Melancholie, die nicht selten in Verzweiflung ausartet, ist nicht bloß der Grundton des ‚Raben‘, sondern aller Gedichte Poes. Es sind Variationen über ein und dasselbe Thema: das unendliche Leid einer Seele, die aus den höchsten Höhen der Begeisterung für das Wahre und Schöne von erdgebornen Leidenschaften in den Schmutz der Gemeinheit geschleift wird. Dies Thema liegt nicht überall offen zu Tage, es verbirgt sich hinter dem Schmerz um eine verlorne Geliebte, um die zertrümmerte Herrlichkeit des Kolosseums; aber das feinere Ohr hört es überall durch.“ (Spielhagen, „Vermischte Schriften“, Bd. 1, S. 313.) Zu diesem tiefen und echten, wenn auch düstern und wehmütigen Gehalt gesellt sich bei Poe eine künstlerische Freude am Zauber der Sprache, an höchsten Feinheiten poetischer Klangwirkung, an der virtuosen Überwindung selbstgeschaffener Schwierigkeiten. Seine bis zum Krankhaften gesteigerte Vorliebe für das Ungewöhnliche untersagte ihm, seine Empfindung in einfache Liedformen zu prägen. Aber so künstlich seine Rhythmen, so bewußt seine Refrains sind, die innere Glut, die Macht einer wahrhaften Empfindung schlägt durch sie hindurch, und wenn die vielgefeierte Phantasie „Der Rabe“ etwas vom Wesen eines Virtuosenstücks hat, so wirken Gedichte wie „Annabell Lee“, „An Helene“ und andre durchaus ergreifend.

In Poes Erzählungen waltet die Phantasie und zwar eine schrankenlose Phantasie, welche die novellistische Wirkung durch-

aus in das Niedagewesene, seltsam Unerhörte setzt. Verbrechergeschichten, bis in die rätselvollen Tiefen eines Ursprungs verfolgt, der dem gewöhnlichen Auge schlechthin als unbegreiflich oder wahnsinnig gilt, grausige, unerklärbare Vorkommnisse, die auf optische und mechanische Täuschungen zurückgeführt werden, eine Welt unheimlicher Träume, in welcher das Alpdrücken der Furcht vor entsetzlichen Enthüllungen beständig wirksam ist, gelegentliche Anwandlungen eines spukhaften Humors begegnen uns in dieser Novellistik. Man merkt, daß der Dichter für ein Publikum schreibt, welches für das tiefere Gemütsleben, für die Schönheiten in der menschlichen Natur und den menschlichen Beziehungen, für die edlere Leidenschaft weder Sinn noch Zeit hat, dagegen immer bereit ist, sich von außerordentlichen und geheimnisvollen Thatsachen, von furchtbaren Katastrophen, die in die Welt der Alltäglichkeit hereinbrechen können, fesseln, spannen und überzeugen zu lassen. Das Fesseln und Spannen versteht Poe aus dem Grunde. Die Romantik, welche mit Vorliebe die Nachtseiten der Natur beobachtet, und der äußerste Realismus, welcher an dem Kriminalfall die stärkste Teilnahme empfindet, begegnen und mischen sich in Poes Talent. Die Meisterstücke seiner Erzählungskunst: „Das verräterische Herz" („The tell tale heart"), „Der Mord in der Rue Morgue" („The murders in the rue Morgue"), „Der Goldkäfer", „Der entwendete Brief", „Der Sturz in den Malstrom" („A descent into the maelstroem"), „König Pest" („King Pest"), „Das Geheimnis der Marie Roget" („The mystery of Marie Roget"), „William Wilson", „Das vorzeitige Begräbnis" („The premature burial"), „Du bist der Mann" („Thou are the man"), hinterlassen dem Leser sicher immer eine Bewunderung seiner Phantasie, oft seines psychologischen Tiefblicks, selten den einer poetischen Stimmung, einer innern Befreiung, welche der Poesie doch als unerläßliche Aufgabe gesetzt ist. Die tiefe Unbefriedigung, in welcher der Dichter dahinlebte, wirft auch da, wo er es nicht will, ihre Schatten in seine Gebilde herein. Selbst wo er nur spielt und eine Münchhausensche Fabulierkunst entfaltet, die auf keine Täuschung mehr berechnet ist, wo er im Anschluß an Gullivers und ähnliche Abenteuer seine Geschichten von „Arthur Gordon Pym" oder „Das Ballonmärchen" erzählt, wo er die „Handschrift in der Flasche" enträtselt, da schlägt unwillkürlich in die Heiterkeit seiner unerhör-

ten Begebenheiten ein Blitz der Welt- und Menschenverachtung herein, welche seine Seele füllte. Machte es ihm doch Freude, in seinem Essay über „Die Philosophie dichterischen Schaffens" mit einer angeblich rückerschaffenden Analyse seines berühmtesten Gedichts: „Der Rabe", die gläubige Welt in lästerlicher Weise zu verhöhnen, indem er ohne weiteres alle Werke der Inspiration und Phantasie als das Produkt eines Kalküls und einer scharfsinnigen Kombination darstellte.

An die beiden hervorragendsten Repräsentanten der nordamerikanischen Dichtung, die auch in England reiche Anerkennung fanden, schloß sich eine Gruppe neuerer amerikanischer Dichter an. Zu ihnen gehört zuerst James Russell Lowell. Geboren am 22. Februar 1819 zu Boston, studierte er die Rechte, bereiste die Union und Europa und wurde 1855 der Nachfolger Longfellows auf dem Lehrstuhl für neuere Litteratur am Harvard College. Im Jahre 1880 ward er zum amerikanischen Gesandten in London ernannt. Als Dichter zeigt Lowell im allgemeinen Verwandtschaft mit seinem berühmten Vorgänger in der Professur, besitzt indes, neben der Neigung zur Naturmalerei und zur elegischen Stimmung, einen Zug zur Satire, zum trocknen Humor, die seiner geistigen Erscheinung einen Reiz mehr verleihen. Von seinen zahlreichen Gedichten erfreuten sich die ältere Sammlung: „Ein Lebensjahr" („A year's life", Boston 1841), mit reizenden, schlicht innigen Liebesgedichten, und die neuere: „Unter den Weiden" („Under the willows, and other poems", ebendas. 1868), des größten Anklangs. Gleich Longfellow, bekämpfte auch er poetisch die Sklaverei und die sich aus ihr ergebenden Gefahren für das amerikanische Gemeinwesen.

Als ein Poet von lebendiger Phantasie, aber ohne tiefere poetische Wurzeln in seiner Heimat, ein talentvoller Nachdichter europäischer Lyriker und Epiker bewährt sich Henry Richard Stoddard. Geboren zu Hingham in Massachusetts am 2. Juli 1825, erhielt er eine dürftige Erziehung in New York, trat zuerst als Schreiber in das Büreau eines Rechtsanwalts, arbeitete dann als Formengießer in einer Eisengießerei und fand, als seine Gesundheit dem anstrengenden Beruf schon zu erliegen drohte, eine Anstellung als Clerk im New Yorker Zollhaus. Die poetische Ader in Stoddard war früh ergiebig gewesen, die Lektüre von Burns' „Gedichten" feuerte seinen Mut an. Seine „Ge-

dichte" („Poems"; vollständige Sammlung, New York 1880) sind zwar nicht mit den ganz ursprünglichen des schottischen Farmers zu vergleichen, doch sind viele von ihnen kurz und sangbar (was bei amerikanischen Gedichten selten zu rühmen), und manche andre bewähren eine bilderreiche Anschauung, ein lebendiges Erzählungstalent, so namentlich die Romanze „Leonatus" und das umfangreichste Gedicht Stoddards: „Die Glocke des Königs"[1] („The bell of the king").

Der „Cambridger Poetenschule" mit ihrem guten Geschmack, ihrer Hinneigung zu klassisch klarer Form, zum Anschluß an europäische Dichter darf auch Bayard Taylor trotz seines vielbewegten Lebens hinzugerechnet werden. Geboren am 11. Januar 1825 zu Kennett Square in Pennsylvanien, trieben ihn der Bildungsdrang und eine gewisse Abenteuerlust schon als neunzehnjährigen Burschen nach Europa. Lediglich auf den mäßigen Ertrag seiner Korrespondenzen für zwei New Yorker Zeitungen gestützt, bereiste er zu Fuß Schottland, England, Belgien, Deutschland und die Schweiz. Nach Amerika heimgekehrt, wurde er Mitredakteur der „Daily Tribune" in New York und unternahm als Korrespondent dieses Blattes weitere Reisen nach Kalifornien, dem Orient, nach Japan und China, nach Norwegen, Schweden und Rußland. Im Jahr 1858 verheiratete er sich mit einer Tochter des Astronomen Hansen auf dem Seeberg bei Gotha, ließ sich auf dem von ihm erkauften Landgut Cedarcroft in Pennsylvanien nieder. Im Jahr 1862 ward er Geschäftsträger der Vereinigten Staaten in Petersburg, Ausgang 1877 aber zum Gesandten in Berlin ernannt, wo er am 19. Dezember 1878 starb. Abgesehen von seinen zahlreichen, mit höchstem Beifall aufgenommenen und in der That sehr lebendigen, frisch anschaulichen Reiseschilderungen, außer seinen kritischen Studien, welche vorzugsweise das Verständnis der deutschen Litteratur in Amerika förderten, ein Verständnis, dem auch seine Übertragung des Goetheschen „Faust" diente, zeichnete sich Taylor als Lyriker und Romanschriftsteller aus. Seine aus den verschiedensten Zeiten stammenden und zuletzt in einer Gesamtausgabe vereinigten „Gedichte"[2] („Poems", New York 1879)

[1] Deutsch von Adolf Strodtmann in „Amerikanische Anthologie".

[2] Eine Auswahl Taylorscher Gedichte in deutscher Übertragung von K. Bleibtreu (Berlin 1879).

zeigen den Dichter als eine phantasievolle Natur, welche auch im Lied und der poetischen Erzählung so weite Weltwanderungen liebt, wie er sie im Leben unternommen. „Reisegedichte", „Lieder des Orients", Balladen, die gleichfalls seinen Wandereindrücken entstammen, bewegt und farbig, vielfach an Freiligrath und andre deutsche Dichter erinnernd, selten gemütstief oder leidenschaftlich mächtig, ergeben ein poetisches Gesamtbild, das nicht eben spezifisch amerikanisch ist. Die Romane Taylors: „Hannah Thurston" (New York 1863), „John Godfrey" („John Godfrey's fortunes", ebendas. 1864) und „Joseph und seine Freunde" („Joseph and his friends", ebendas. 1870) enthalten natürlich Lebenseindrücke und Sittenschilderungen, die uns ferner und den Landsleuten des Dichters näher stehen.

Auch der in frischer Mannesjugend aus dem Leben geschiedene John A. Dorgan darf dieser Poetengruppe hinzugerechnet werden. Er war 1836 zu Philadelphia geboren, widmete sich den Rechtsstudien und starb als Notar in seiner Vaterstadt am 1. Januar 1867. Seine lyrischen Gedichte gemahnen durchaus an die einfach-elegischen Klänge englischer und deutscher Lyriker, nach denen er sich gebildet.

Den Dichtern gesellen sich mehrere amerikanische Dichterinnen bei, welche in ihrem Heimatland zum Teil hoch gefeiert wurden, ohne darum eine Bedeutung für die Weltlitteratur zu besitzen. Als Vertreterin aller mag Frances Sargent Osgood gelten, welche als eine Tochter des Kaufmanns Joseph Locke in Boston 1816 geboren ward und sich 1835 mit dem Maler S. S. Osgood verheiratete, welchem sie nach London folgte. Daß ihre noch nicht voll entwickelte poetische Begabung hier die stärksten Eindrücke empfing, war natürlich; mit der Mehrzahl der jüngern englischen Lyriker schloß sich auch Frau Osgood an Shelley, den einst Geschmähten und nun Vergötterten, an. Im Jahr 1840 kehrte sie nach Amerika zurück und ließ sich in New York nieder, wo sie am 12. Mai 1850 starb. Ihre „Poetischen Werke" („Poems", Philadelphia 1850) fanden große Verbreitung. Auch in ihr überwiegt das elegische Element jedes andre, und ihre zartesten Lieder atmen eine tiefe Sehnsucht nach einem bessern Glück, als ihr zu teil geworden scheint, vor allem aber nach jenem Frieden, welcher dem Leben, in das sie gestellt war, so fern und fremd blieb.

8) Amerikanische Tendenzdichtung.

Die Raschlebigkeit der amerikanischen Dichtung brachte es mit sich, daß dieselbe alle Stadien der europäischen Litteraturentwickelung schnell durchlief, und daß Gruppen, welche in Europa einander ablösten, hier nebeneinander standen und wirkten. So erhielt auch Nordamerika seine Partei- und Tendenzpoesie, welche, der politischen Lage des Landes gemäß, hauptsächlich von dem Gegensatz des Nordens und Südens, von dem Haß und Abscheu wider die Sklaverei inspiriert wurde und ihren Höhepunkt während des großen Bürgerkriegs zwischen 1861 und 1865 erreichte.

Als der älteste Repräsentant der amerikanischen politischen Poesie im engern Sinn erscheint John Greenleaf Whittier, der „Quäkerpoet". Geboren am 7. Dezember 1807 zu Haverhill in Massachusetts als Sohn eines Quäkerfarmers, verbrachte er seine Jugend in der idyllischen Einsamkeit, in welcher die Gesellschaft der Freunde hinlebte, erwarb durch einzelne patriotische und religiöse Gedichte früh einen gewissen Ruf, ward Journalist und Redakteur des „Pennsylvanian Freeman", einer Zeitung, in welcher die Agitation gegen die Sklaverei im Süden der Union schon in den dreißiger Jahren begann, lebte dann in Amesbury und in seinem Geburtsort. Der kräftige Poet, der sein halbes Leben im Dienste des Abolitionismus verbrachte, wird von den Amerikanern als der Patriarch ihrer politischen Poesie geehrt. Die Gesamtausgabe seiner „Poetischen Werke" („Poetical works", Boston 1876) enthält neben den politischen Dichtungen auch eine große Zahl von poetischen Erzählungen, Idyllen und Romanzen, die immer aus dem amerikanischen, zumeist neuenglischen, Leben geschöpft sind. Dahin gehört „Mogg Megone", ein Gedicht, das die Kämpfe der ersten Ansiedler gegen die Indianer zum Hintergrund hat, dahin das reizende Idyll „Eingeschneit" („Snow-bound"), dahin die allverbreitete Ballade „Maud Miller" und andre, welche in jedem amerikanischen Lesebuch zu finden sind. Die ganze Seele Whittiers entfaltet sich in den „Stimmen der Freiheit" („Voices of freedom", 1849), in den beiden Sammlungen: „Zur Kriegszeit" („In war time", 1863) und „Nationale Lieder" („National lyrics", 1865). Die energische, leidenschaftlich warme Sprache des Quäkerpoeten erhebt sich hier zum höchsten Pathos, der männlich entschlossene zum heroischen Ton, die religiöse Grundstimmung Whittiers

verleugnet sich auch hier nicht, der Triumph seiner Sache ist ihm der Triumph des göttlichen Gesetzes und der christlichen Barmherzigkeit.

Eine Whittier verwandte, den gleichen Tendenzen dienende Poetennatur von knorriger, doch nicht eben erfreulicher Originalität war und ist Walt Whitman. Geboren am 31. Mai 1819 zu Westhills auf Long Island, lernte er als Buchdrucker, lebte bald als solcher, bald als Redakteur und Mitarbeiter kleiner Zeitungen in den verschiedensten Städten der Union, trat früh in die Reihen der grimmigsten Gegner der Sklaverei und bekämpfte dieselbe in Prosa und jenen wunderlichen, halb rhythmischen Zeilen, die er seine Verse nannte, widmete sich während des Bürgerkriegs unablässig und unermüdlich der Pflege von Tausenden von Verwundeten in den Hospitälern und erhielt nach dem Krieg kleine Anstellungen in verschiedenen Büreaus zu Washington. Inzwischen aber war er berühmt geworden, Ralph Waldo Emerson in Amerika, D. G. Rossetti in London, Freiligrath in Deutschland hatten für ihn das Wort ergriffen. Seine beiden Sammlungen: „Grashalme" („Leaves of grass", Brooklyn 1856) und „Trommelschläge" („Drum taps", Boston 1865) wurden als so spezifisch amerikanisch gefeiert, daß sie gewissermaßen dem Urteil aller aus der Alten Welt Stammenden und in ihr Befangenen entrückt erschienen. Whitman selbst betrachtet sich als den Gründer einer völlig neuen Poesie, einer Litteratur, die der materiellen Größe und dem materiellen Reichtum Amerikas entspricht, und seine Bewunderer fragen sich, ob dieser Dichter und Denker, welcher, „ein stolzer, freier Mensch und nur ein Mensch, weltweite soziale und politische Perspektiven erschließt", nicht die gesamte ars poetica über den Haufen werfen werde. „Sind wir wirklich auf dem Punkt angelangt, wo das Leben auch in der Poesie neue Ausdrucksweisen gebieterisch verlangt; hat die Zeit so viel und so Bedeutendes zu sagen, daß die alten Gefäße für den neuen Inhalt nicht mehr ausreichen?" (Freiligrath.) Doch wenn wir in diese wunderlichen Streckverse hineinhorchen, so vernehmen wir nichts als eine seltsame Mischung von einzelnen, allerdings großartigen Tropen, von mächtigen, prophetisch biblischen Worten mit keck realistischen, ja platt trivialen Redewendungen, eine Mischung von Eindrücken, die Whitman zu poetischen Empfindungen vertieft hat, und von rhetorischen Floskeln, welche alle die Herrlichkeit der feuersprühen-

den Demokratie, „im Dunkel beschienen vom Blitz", verkünden. Am lebendigsten und eindringlichsten erscheinen seine Genreszenen aus dem Kriegs- und Lagerleben des großen Bürgerkriegs, welchen er um die Wette mit John Whittier verherrlicht hat. Die große „Trauerhymne", oder wie man sie nennen will, auf den Tod Abraham Lincolns ist besonders charakteristisch für den halb seherhaften, halb leitartikelmäßigen Ton, in welchem sich Whitman gefällt. Nur eine Zeit, welche, nachdem sie den Begriff des „Neuen" in der Poesie erst krankhaft verzerrt hat, von verlechzender Sehnsucht nach dem Neuen erfüllt ist, konnte in diesen rauhen und meist unglaublich geschmacklosen Rhapsodien mehr sehen als eine von jenen in aller Litteraturgeschichte beständig wiederkehrenden Erscheinungen, welche in der gänzlichen Zertrümmerung aller Form, in dem unbestimmten Wogen und Wallen ihrer Seele den wahren Dichterberuf erblicken. Hundert Jahre vor Whitman haben einzelne deutsche Klopstock-Nachstammler ein ähnlich chaotisches Empfinden in frei erfundene Formen zu kleiden gesucht und in wuchtigen, aber dunkeln Worten die wogende Unbestimmtheit ihrer poetischen Vorstellungen festzuhalten vermeint. Bei Whitman gesellen sich dieser wogenden Empfindung der rauhe Cynismus des amerikanischen Mannes der Arbeit, welcher keine andre Art Leben begreift als die seine, und der Glaube an die alleinseligmachende Republik hinzu.

Ein besonderes Blatt in der Geschichte der amerikanischen Tendenzdichtung gebührt der Romanschriftstellerin Harriet Beecher-Stowe. Als Tochter eines presbyterianischen Geistlichen am 14. Juni 1812 zu Litchfield (Connecticut) geboren, Lehrerin an einer Mädchenschule und seit 1836 mit dem Theologen Calvin E. Stowe verheiratet, begann sie um die Zeit ihrer Verheiratung Novellen und Skizzen für belletristische Zeitschriften zu verfassen, die wenig über die Durchschnittsleistungen frommer und frömmelnder Schriftstellerinnen auf angelsächsischem Boden hinausragten. Auch nachdem sie einen Weltruf gewonnen, fuhr sie in ihren Romanen, Reiseschilderungen und Skizzen fort, eine kleinlich enge und armselige Lebensanschauung, eine bedenkliche Hinneigung zu pfäffischer Lästerungssucht und einer unerquicklichen gouvernantenhaften Lehrhaftigkeit zur Schau zu tragen. Die besondere Art der Frauenemanzipation, für welche sie litterarisch eintritt, würde die Herrschaft einer trübseligen Scheinheiligkeit und eines von Synoden reglementierten Lebens bedeuten.

Aber wie eng immer der Gesichtskreis der Schriftstellerin, wie hart und hochfahrend ihr Urteil über alles sein möge, was nicht neu-englisch-puritanisch ist, so errang sie doch einen Platz in der Weltlitteratur durch den Tendenzroman, welchen sie im glücklichsten Augenblick veröffentlichte, in welchem die Sklavenfrage in Fluß kam. „Onkel Toms Hütte“ („Uncle Tom's cabin, or Negro life in the slave states of America“, Boston 1852; in zahlreichen Auflagen und Nachdrucken wurden etwa eine Million Exemplare verbreitet) war ein Roman, in welchem die möglichen Konsequenzen der von den Südstaatlern als „heilig“ erachteten Institution der Sklaverei mit nur mäßiger Kunst der Komposition und mit einer ziemlich äußerlichen Charakteristik, doch in ergreifenden Situationen und mit einer Wärme der Entrüstung dargestellt wurden, welche eine ungeheure Wirkung im Gefolge hatte. Umsonst versuchten Gegenromane und vernichtende Kritiken aller Art die Eindrücke des Buches von Mrs. Beecher-Stowe zu verwischen, der Roman trug mehr als zehntausend Broschüren und Zeitungsartikel zur Schürung des Feuers bei, welches schließlich über der Herrlichkeit der Sklavenbarone zusammenschlug. Die weitern Dichtungen der Frau Beecher zeigten dieselben litterarischen Eigenschaften, welche uns in „Onkel Toms Hütte“ entgegentreten, entbehrten aber der mächtigen, an jedes Gefühl herandringenden Tendenz, welche ihr berühmtestes Buch ausgezeichnet hatte. So konnten die Romane: „Dred“ („Dred, a tale of the great Dismal Swamp“, Boston 1856), „Des Predigers Werbung“ („The minister's wooing“, New York 1859), „Die Perle von Orrs Eiland“ („The pearl of Orr's Island“, Boston 1862) und „Agnes von Sorrent“ (ebendas. 1862) wohl Leser und eine gewisse Teilnahme als Unterhaltungslektüre finden, aber nicht den frenetischen Beifall erwecken, der „Onkel Toms Hütte“ begleitet und das Buch zu einer politischen That gemacht hat. Von den spätern Schriften der Mrs. Beecher-Stowe verdienen namentlich „Aus alten Städten“ („Old town folks“, Boston 1869), eine vorzügliche, feine Schilderung der Neuengländer im vorigen Jahrhundert, und „Mein Weib und ich“ („My wife and I, or Harry Henderson's history“, ebendas. 1872) hervorgehoben zu werden.

Die Siege der Union über die Konföderation hoben den Hauptanlaß zu begeisterter oder lehrhafter Tendenzdichtung auf. Die realistische Schule, welche auch in Amerika Boden gewann,

verzichtete zwar keineswegs auf gelegentliche Darstellung der politischen Verhältnisse des Landes oder gelegentliche Besprechung politischer Fragen in den Formen und unter dem Vorwand der Erzählung. Aber der Geist, welcher diese spätern Tendenzdichtungen beseelt, ist dem Geist Whittiers und Whitmans geradezu entgegengesetzt; eine tiefgehende pessimistische Verachtung der Zustände des Landes, welches von einer Horde schamloser Parteipolitiker unbarmherzig ausgebeutet wird, ist an die Stelle der zuversichtlichen Agitation oder der Triumphgesänge getreten. Als interessantes litterarisches Zeugnis dieser Stimmung erscheint die Novelle „Demokratisch“ („Democracy“, Boston 1882), eine unbarmherzige Kriegserklärung gegen die Korruption, eine Charakteristik der modernen Cincinnatusse aus den Blockhäusern des Westens und den Methodistenkirchen Neuenglands, die an die satirische Schärfe Swifts gemahnt und dabei vollkommen modern ist. Von feinster und schärfster Beobachtungsgabe inspiriert, kommt die Novelle zu dem resignierten Schluß, daß das „allgemeine Beste“ in der amerikanischen Union ein leerer Schall sei. „Was war denn am besten für das allgemeine Beste? Kam das allgemeine Beste überhaupt in Betracht in diesem Gewirr persönlicher Intrigen, dieser Verwilderung verkrüppelter Naturen, wo es keine gerade Straße gab, sondern nur krumme, ziellose Spuren wilder Tiere und kriechenden Gewürms?“ Eine gleich oder ähnlich pessimistische Grundanschauung durchdringt auch „Eines Narren Irrtum“ („A foul's erraud“, New York 1880) von Albion W. Tourgee, ein Roman, dessen Wirkung gleichfalls mehr eine politische als eine poetische war und sein sollte.

---

4) Die realistische Schule.

Die überwiegend idealistische Auffassung der Poesie, welche namentlich in der amerikanischen Lyrik zu Tage trat und eine Reihe von neuenglischen Poeten sogar zum Ton priesterlicher Salbung führte, hatte gleichwohl niemals einen der Eigenart des amerikanischen Lebens entsprechenden starken, oft selbst trotzigen und herausfordernden Realismus völlig beseitigt. Wo sich die amerikanische Litteratur an die Gegenwart fest anschloß, weder die Vergangenheit verklärte, noch von einer schönern Zukunft träumte, da war sie unwillkürlich immer hart realistisch

und leistete Bedeutendes in der Darstellung der Außenseite der Dinge, in der Erfassung des Wirklichen. Die eigentümliche Macht der äußern Bewegung im amerikanischen Leben, die Existenz großer, noch völlig unzivilisierter Hinterländer neben den schon kultivierten Staaten der Union liehen der Darstellung des Thatsächlichen jene Reize, welche der bloßen Abspiegelung des amerikanischen Durchschnittslebens fehlen mußten. Auch der entschiedene Realist hatte Ursache, „der allgemeinen Korruption der politischen Parteien, der heillosen Ämterjagd, dem schwindelhaften Betrieb des Bank- und Eisenbahnwesens, der gemütsarmen Oberflächlichkeit des geselligen Verkehrs, der puritanisch strengen Sonntagsfeier, dem durchgängigen Mangel an Kunstsinn und humanistischer Bildung selbst bei den begütertsten Klassen, dem unruhigen Rennen nach materiellem Erwerb" (Strodtmann) aus dem Weg zu gehen; auch der Realist konnte sich der Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, nach etwas der Atmosphäre der eintönigen Stadtstraßen, der Warenhallen und Boardinghäuser Entrücktem nicht entschlagen; auch der Realist mußte unwillkürlich nach einer mindestens wechselvollern und farbenreichern Wirklichkeit verlangen, als sie zwischen dem Broadway von New York und dem Kapitol zu Washington waltete. Da bot sich denn vor allem das Leben der Pioniere des Westens, der ersten Ansiedler in den Wäldern und Steppen, der abenteuernden Städtegründer, und die spezifisch realistischen Dichter Amerikas wandten ihre Blicke hauptsächlich diesem Leben zu. In der Schilderung desselben gedieh das größte Talent der jüngsten Periode amerikanischer Litteratur, der poetische Entdecker Kaliforniens und der Wildlingszustände, welche die Besitznahme dieses Landes durch die Yankees seit dem Jahr 1847 begleitet hatten. Jene Zustände, die Bayard Taylor, als er sie 1849 zuerst beschrieb, wohl hochinteressant, aber bei flüchtiger Umschau nichts weniger als poetisch fand, erweckten eine schlummernde Dichterkraft ersten Ranges.

Francis Bret Harte war so wenig wie Bayard Taylor, als er über den Isthmus von Panama kam und auf dem Pferdesattel unter den Goldsuchern schlief, ein geborner Kalifornier. Auch er stammt aus den Neuenglandstaaten, deren verhältnismäßig alte Kultur ihnen in allen geistigen Dingen (auch in der Ehre, die bedeutendsten Geister Amerikas hervorzubringen) ein entschiedenes Übergewicht gibt. Als Sohn eines Lehrers zu

Albany im Staat New York 1839 geboren, ging er als junger Mensch von 16 Jahren nach dem Westen. Natürlich ging er Gold suchen, die Phantasie nahezu aller Amerikaner war von der Vorstellung ergriffen, daß in der Sierra Nevada die Vermögen an der Straße lägen. Aber Bret Hartes poetische Natur konnte nur ein vorübergehendes Interesse an den wüsten und wilden Zuständen unter den kalifornischen Abenteurern gewinnen. Er kam zudem schon in der Zeit nach Kalifornien, wo der Kampf der bessern Elemente mit den hartgesottenen Verbrechern der ersten Einwanderung begann, wo in Kalifornien andre Existenzen als die des Goldgräbers, des Hausierers und Spielhöllenwirts möglich wurden. Indem sich Tag und Nacht schieden, traten eine Reihe der wunderbarsten Lebenserscheinungen zu Tage. In den Erlebnissen jener Übergangszeit wurzeln Bret Hartes eigentümlichste Kraft und Kunst. Er wurde Lehrer, er wurde „Zeitungsmann", das heißt, er half jene ersten Zeitungen im fernsten Westen gründen und organisieren, bei denen die Thätigkeiten des Setzers und Redakteurs noch vielfach in eins fielen, und bei denen die Korrespondenten ohne Revolver und Bowiemesser eine schlechte Figur gemacht haben würden.

Um 1857 gelangte Bret Harte aus den Gebirgen nach der Bai von San Francisco hinab. Schon war man hier so weit, daß neben der Zeitung mit den Nachrichten, den politischen Partei- und Schmähartikeln eine Art litterarischer Wochenblätter auftauchen konnte. Bret Harte arbeitete als Setzer und bald als Redakteur der „Goldenen Ära" („The golden Era") und trat dann als Herausgeber an die Spitze eines Blattes: „Der Kalifornier". In diesen Blättern wurden die Erstlinge von Bret Hartes eigentümlicher Dichtung veröffentlicht. Sie trugen schon ein charakteristisches Gepräge, wenn sie auch noch vielfach unfertig und anfängerhaft erschienen. Zur eigentlichen poetischen Konzentration gelangte Bret Harte erst, als er 1864 Sekretär des Münzamts zu San Francisco wurde. In dieser Stellung, die ihm viel Muße ließ, schrieb er seine ersten Novellen. Er hatte sich inzwischen verheiratet und begründete 1864 jene Zeitschrift „Overland Monthly", die, ganz auf Bret Hartes Produktionskraft gestellt, in der künftigen amerikanischen Litteraturgeschichte ohne Zweifel einen hervorragenden Platz einnehmen wird. In ihr erschienen nacheinander seine seitdem in beiden Hemisphären gelesenen, verschlungenen, gefeierten Gedichte und

Novellen. Er produzierte rasch, flüssig, aber immer doch mit der Eigentümlichkeit des Poeten, der bald viel, bald wenig zu geben hat und seine Produktionen weder an die Wünsche des Publikums noch an die Forderungen des Verlegers knüpft. Um 1869 gab Bret Harte seine Stelle im Münzamt auf und erhielt eine Professur der Litteratur an der neuerrichteten ersten Hochschule Kaliforniens.

Der wachsende Erfolg seiner Dichtungen ließ ihn schließlich die neue Heimat mit der alten vertauschen. Im Jahr 1871 kehrte er nach dem Osten der Union zurück und ließ sich in New York nieder, wo er poetisch thätig lebt und von Zeit zu Zeit Vorträge und Vorlesungen hält. Mit seinen Schöpfungen aber blieb er in der Hauptsache auf seinem alten, von ihm ausschließlich beherrschten Gebiet. Denn es ist wohl zu beachten, daß Bret Hartes Eigentümlichkeit nicht nur in den Äußerlichkeiten des kalifornischen Lebens wurzelt, sondern daß die tiefsten psychologischen Blicke und Momente bei ihm mit jener Menschennatur zusammenhängen, die sich in den wunderbaren Verhältnissen des fernen Westens herausgebildet hat. Über diese Eigentümlichkeit aber kann uns nicht ein einzelnes Hartesches Gedicht, selbst nicht eine seiner Meisternovellen, sondern nur die ganze Folge seiner Schöpfungen ins klare setzen.

Auf dem Weg vom abenteuernden Goldsucher zum Novellisten und Dichter mußte Bret Harte eine Reihe jener Stimmungen durchlebt haben, welche durch sein von Freiligrath prachtvoll übertragenes Gedicht „An einen Seevogel" hindurchklingen. In die elementaren chaotischen Zustände seines neuen Heimatslands hineingeworfen, muß der Dichter die ersten Regungen seines gestaltenden Talents, seiner poetischen Lebensauffassung zunächst als grellen Gegensatz zum umgebenden Leben empfunden haben. Das ist die Erfahrung vieler Dichter, aber schärfere Kontraste als die Realität des kalifornischen Goldsucherdaseins und die innern Bedürfnisse einer dichterischen Natur mögen kaum ersonnen werden. Und doch hielt das Leben, das er jahrelang geteilt hatte, das wunderbare Land mit seinen Widersprüchen Bret Hartes Phantasie fest! Es gab kein Entfliehen. Die Natur Kaliforniens mit ihrem jähen Wechsel zwischen Glut und Kälte, von tropischer Üppigkeit und wilder, steiniger Öde, von Pracht und grauer Eintönigkeit fesselte und reizte ihn, und bald hatte er ihr, bald dem Menschenleben, das

auf diesem Boden erwuchs, die poetische Seite abgelauscht. Das uralte Geheimnis alles Seins, alles Dichtens trat hier in eine neue Erscheinung. Aus dem Chaos der Elemente, aus der zerfahrenen, wüsten Welt des Egoismus rettet nur die Liebe. Erst sie schafft ein menschenwürdiges Dasein, sie ist es, welche mitten in dem wirren, drangvollen Dasein der ersten Ansiedler Kaliforniens die edlern Elemente der Menschennatur siegen läßt und ein neues Leben heraufführt. Sie kann die mannigfachsten Formen und Gestalten annehmen, aber wo ihr Funke glüht, ihr Hauch weht, da lohnt sich's, zu leben, da lohnt sich's, zu dichten. Indem Bret Harte das kalifornische Wildlingsleben darauf hin ansah, traten ihm die Züge der Liebe, der Selbstentäußerung, hochherziger Opferfähigkeit selbst in problematischen Naturen entgegen und hoben sich im eigensten Licht vom Hintergrund des leidenschaftlich wilden, gesetz- und regellosen Daseins ab. Nie vielleicht ist vor Bret Harte der Übergang von dem rein egoistischen Naturdasein zu Zuständen, über denen ein ethisches Prinzip waltet, so wundervoll unbefangen dargestellt worden. Denn wie jedem echten Dichter ist es Bret Harte überall nur um den konkreten Fall zu thun. Die Totalwirkung ergibt sich von selbst und ist keine tendenziös gewollte. Der deskriptive Lyriker Bret Harte begnügt sich oft noch mit der Darstellung wildorigineller Situationen, durch die kein Zug von Menschlichkeit hindurchweht, wenn sie nur gesättigtes Kolorit haben. Das Meisterstück dieser Art Darstellungen ist „Habichtsnest". Mit Bildern solcher Art würde Bret Harte immerhin ein selbständiger poetischer Beschreiber sein, sich jedoch zu keiner höhern Stufe der Poesie erheben können. Aber in einer Reihe andrer Gedichte und vor allem in den Novellen tritt die Lust an der treuen Wiedergabe der Szenerie und der wilden äußern Eindrücke des kalifornischen Lebens zurück, der Dichter zeigt ein tiefes Gemüt und die Fähigkeit, für seine Gestalten unmittelbar zu gewinnen. Seine Novelle „Das Glück von Roaring Camp" ist in doppelter Beziehung ein Meisterstück. Das wirre, tolle Leben in den ältesten kalifornischen Niederlassungen und die Umbildung zur menschenwürdigen Existenz sind in einer einzigen vorzüglich erfundenen und tief empfundenen Erzählung zwanglos zusammengedrängt. Unter der frevelnden Goldsucherbande von „Roaring Camp" lebt nur ein unseliges Weib (aller Weib), das bei der Geburt eines Kindes stirbt. Dies Kind ruft in den wilden

und rohen Männern die erste warme menschliche Empfindung und Rührung wach, sie beschließen, es zu schützen und aufzuziehen; das verlassene hilflose Wesen aber wird nun seinerseits der Schutzgeist der Abenteurer, die in der Sorge für das Kind ihr Leben und Wesen ändern. Der heiligende Einfluß einer selbstlosen Liebe ist hier mit wunderbarer Tiefe und Feinheit geschildert; der Hauch der Besserung und der Versöhnung, der allmählich durch die kleine Kolonie hindurchzieht, ergreift unwiderstehlich. Grausiger, erschütternder, eins der nachtdunkelsten und furchtbarsten Bilder aus den ersten kalifornischen Jahren gibt die Novelle „Die Ausgestoßenen von Pokerflat". In einer der Niederlassungen werden die schlimmsten Glieder, unter ihnen der Spieler John Oakhurst und zwei jüngere Frauen, ausgetrieben. Sie fliehen über das Gebirge, und da verschwinden sie. John Oakhurst, der die Frauen hilflos dem Hungertod und dem Elend preisgegeben sieht, wenn er sich selbst rettet, harrt bei den Unglücklichen aus, entzieht sich selbst die Nahrung, um sie am Leben zu erhalten, und erschießt sich zuletzt, als er sieht, daß sie dennoch verloren sind. In die wilde Furchtbarkeit und das düstere Todesgrauen dieser Geschichte leuchtet ein Strahl tiefsten menschlichen Erbarmens, heroischen Edelsinns so glanzvoll hinein, daß das Elend noch in der entsetzlichsten Gestalt verklärt erscheint. Wunderbar schön, von demselben heiligenden Erbarmen durchdrungen ist die Novelle „Miggles", in der eine junge, übelberufene Frau, die früher im tollsten, wilden Leben vorangeglänzt hat, hochherzig bei der einsamen Pflege eines frühern Geliebten aushält, welcher arm und schwachsinnig geworden ist. Von wildester Energie und warmem Gefühl zugleich durchdrungen ist „Tenessees Partner". Tenessee ist einer der wildesten, frechsten und verwegensten unter den Goldsuchern; wegen Raubes wird er vom Lynchgericht der Genossen zum Tod verurteilt, er hat aber das ganze Herz seines Genossen und Geschäftsteilhabers bei der Grubenarbeit gewonnen. Rührend und mächtig ergreifend wirkt die Reihe der Szenen, in denen der arme Partner die Früchte seines Schweißes, all sein erspartes Geld für das Leben des wilden Tenessee bietet, als er ihn nicht zu retten vermag, die Leiche vom Baum abschneidet und zur Bestattung trägt, dann selbst dahinschwindet in stiller Sehnsucht, zu seinem „Geschäftsfreund" zu kommen. Ebenso tiefes Gemüt entfaltet sich in den Erzählungen: „Wie St. Klaus nach Simpson's Bar

kam", „Mr. Thompsons verlorner Sohn", „Hochwasserwerke" und vor allem in dem prachtvollen „Idyll vom Red Gulch". Die Schilderung der stillen Liebe der jungen Lehrerin zu dem stattlichsten und hinreißendsten der wilden Abenteurer zählt zu Bret Hartes zartesten und gewinnendsten Bildern. In seiner echtesten Originalität zeigt sich der Dichter in der Meisternovelle „Brown von Calvarras". Der üppige, übermütige, lebenskräftige Spieler Jack Hamlin hat das Herz der Frau seines Genossen Brown gewonnen und will sie in der nächsten Nacht mit ihrer Einwilligung entführen. Da vertraut ihm Brown, ohne Ahnung, daß Jack Hamlin selbst der Geliebte seines treulosen Weibes ist, daß er fühle, er habe die Liebe seiner Frau verloren, sie werde ihn eines andern wegen verlassen, und daß er sie dennoch heißer, leidenschaftlicher, unbesiegbarer als je liebe. Nun beginnt ein innerer Kampf in der Seele Jack Hamlins, er legt sich Karten und würfelt, ob er Gott oder dem Teufel anheimfallen solle; mit hochherzigem Entschluß zündet er an dem Liebesbrief der Frau seine Zigarre an, hinterläßt Brown guten Rat, wie er die Neigung seiner Ungetreuen wiedergewinnen soll, und steigt rasch allein zu Pferde auf Nimmerwiedersehen! Noch tiefer und herrlicher ist die Wandlung einer halb verlornen Natur in der Erzählung „Mloß", in der die Tochter des Goldgräbers durch ihre stille Neigung zu dem jungen Lehrer geläutert und dem wüsten Leben entrissen wird. All diese Bilder und Erzählungen nun strahlen in frischester, leuchtender Farbenpracht. Man fühlt deutlich, daß, wie groß und reich auch die Phantasie des Dichters sei, Bret Harte von alledem etwas geschaut und miterlebt hat, was er erzählt. Neben dem tiefsten, erschütterndsten Ernste steht ihm eine Art Humor zu Gebote, welcher gewinnend und erfrischend wirkt, und worin vielleicht der höchste Zauber seiner Geschichten liegt: er ist ein Dichter, der das Menschenleben von seinen rohesten, wildesten und wüstesten Seiten kennt, darstellt und sich dabei vom Pessimismus frei hält. Ein unzerstörbarer Glaube an den Sieg des Göttlichen in der Menschennatur, ein voller, ungebrochener Lebensmut geht durch diese Erzählungen hindurch. Auch wer überzeugt ist, daß poetisches Kolorit nur einige Zeit hindurch frisch bleibt und wirkt, wird die bleibende Bedeutung der Bret Harteschen Novellen und Gedichte zugestehen müssen. Die frühsten Novellen Bret Hartes blieben nicht nur die frischesten, sondern auch die künstlerisch reifsten und feinsten.

Immerhin aber finden sich auch unter den spätern Meisterstücke, wie: „Van Lee", „Der Heide", „Episode von Fiddletown", „Die Rose von Tuolumne". Wo der Poet den Boden verließ, dem er seine tiefsten und stärksten Eindrücke verdankte, war er weit minder glücklich; der Roman „Gabriel Conroy" (New York 1876) ist eine wenig erquickliche Schöpfung, in der kaum einige Partien die alte Schärfe des Blicks und die Wärme der Empfindung zeigen, welche die kalifornischen Abenteurer- und Argonautengeschichten auszeichnet.

Eine Bret Harte verwandte, nur weit mehr verwilderte realistische Natur ist Joaquin Miller. Joaquin (eigentlich Cincinnatus Heine) Miller (oder Heinemiller?), wenn dies überall sein wahrer Name ist, was sich bei dem denkwürdigen Jugendleben des Steppendichters wenigstens nicht „aktenmäßig" beglaubigen läßt, ist um 1840 im Staat Indiana geboren. Der Name deutet auf die Abkunft von einer deutschen (schwäbischen?) Einwandererfamilie. Seine Familie siedelte um 1850 nach Kalifornien über, hier verließ der vierzehnjährige Knabe das väterliche Blockhaus, um selbständig sein Glück zu suchen, trat zuerst in die Dienste eines großen Herdenbesitzers und geriet dann unter die Goldgräber. Ein Spieler vom Schlag der Oakhurst und Jack Hamlin, welche Bret Harte nachmals schilderte, nahm sich Millers an; durch ihn und mit ihm geriet er in die Jagdgebiete der Modokindianer. Nach einigem Aufenthalt in der verrufenen Goldgräberniederlassung Lost Cabin zog es der halb erwachsene Bursche vor, sich den Indianern zuzugesellen. Er ward einer ihrer Krieger und der Schwiegersohn eines Häuptlings, seine Gattin Winnema zählte zu den „indian girls", welche Millers Muse späterhin besang. Damals fand er in seinem Wildlingstreiben schwerlich Anregung, Verse zu schreiben. Er träumte von großen Dingen, von einem Indianerreich, brachte es aber über die Existenz eines Parteigängers nicht hinaus. Heute focht er mit den Modok gegen die kalifornischen Ansiedler, morgen mit kalifornischen Milizen gegen die Pit River-Indianer. Als ihm der Boden unter den Füßen zu heiß ward, ging er 1858 nach San Francisco „hinunter". Dort rüstete der Abenteurer Oberst Walker jenen Freibeuterzug gegen die zentralamerikanische Republik Nicaragua, der mit der Niederlage der Eindringlinge und der standrechtlichen Hinrichtung Walkers endete. Miller gelang es, zu entfliehen, er ging nach Kalifornien zurück, suchte

den Wigwam seiner Gattin Winnema wieder auf und betrat an der Spitze der indianischen Krieger aufs neue den Kriegspfad. In dem Vertilgungskrieg zwischen den weißen Grenzern und den Rothäuten ward er von den erstern gefangen, entrann mit knapper Not der Kugel eines Stand- oder dem Strick eines Lynchgerichts und begab sich wieder unter die Modok, die nun schon arg zusammengeschmolzen waren. Er suchte sie jetzt für eine Unterwerfung zu stimmen, da ihn die Zeit von der Unmöglichkeit einer Indianerrepublik neben der Republik des Sternenbanners allerdings belehrt hatte. Sie blieben unversöhnlich, und der Abenteurer trennte sein Schicksal von dem seiner alten Genossen. Es war eine jener wunderbaren, nur in Amerika möglichen Lebenswandlungen, daß der Goldsucher, Jäger und Krieger sich plötzlich im „gelehrten" Beruf eines Anwalts aufthat. Er führte seine Prozesse mit der ganzen Kühnheit eines kalifornischen Raufbolds und rühmte sich später selbst, seine Plaidoyers mit dem Revolver gut unterstützt zu haben. Nach einigen Zwischenfällen gab er die Laufbahn eines Advokaten als nicht einträglich genug auf, wanderte von Kalifornien nach dem neuentdeckten Goldland Idaho und erwarb hier seinen Lebensunterhalt als Kurier. Die Hauptaufgabe eines solchen war, die Beutel mit Dollars und Goldstaub an bestimmte Orte zu bringen; auf allen Straßen lauerten trotz unzähliger Lynchgerichte Räuber, und nur der Kühnheit und Verschlagenheit, die Miller unter den Indianern erworben, hatte er in zahlreichen Fällen sein Leben zu danken. Inzwischen aber begann sich die litterarische Ader bei ihm mächtiger zu regen. Er ward (wie Bret Harte) Journalist, begründete zu Common City 1865 ein Wochenblatt, in welchem er für die damals schon verlorne Sache der südstaatlichen Demokraten und Sklavenhalter eintrat. Die Militärkommandantur von Idaho hielt die wilde, leidenschaftliche Sprache des Journalisten für so bedenklich, daß sie das Blatt unterdrückte, ein in den Vereinigten Staaten schier unerhörter Fall. Miller kehrte nun wieder zum Recht zurück und wurde schließlich in seinem Bezirk zum Kreisrichter gewählt. Er verheiratete sich damals mit einer jungen weißen Dame (ob die Indianerin Winnema unterdes gestorben war, ist nicht völlig klar), einer Miß Minnie Dyer, welche ihm lyrische Gedichte für sein Wochenblatt eingesendet hatte. Die Ehe fiel trotz dieser Gedichte und Millers eben beginnender poetischer Versuche

schlimmer als prosaisch aus. Infolge häuslicher Zerwürfnisse kam es zu einem jener kolossalen Skandale unter allgemeiner fröhlicher Beteiligung, wie sie nur in Amerika möglich sind. Mistreß Minnie Miller klagte auf Scheidung, die schlimmsten Momente der Vergangenheit des Abenteurers wurden in allen Zeitungen des Westens illustriert, diskutiert, und Miller ward ein „unmöglicher" Mann. Er besann sich, daß seine Gedichte seine Situation zu ändern vermöchten, und ging nach New York, um litterarische Beschäftigung und einen Verleger zu suchen. Hier überall abgewiesen, reiste er nach England und fand (nach manchen bittern Tagen der Not freilich), was ihm Amerika zunächst versagt hatte, einen unternehmenden Buchhändler für seine „Songs" und plötzlichen Ruhm. Die Art und Weise, in welcher sich der dunkle Abenteurer amerikanischer Herkunft plötzlich in einen gefeierten Dichter verwandelte und nun durch sein interessantes Aussehen, seine halb wilden Manieren und seine Reiterkünste die bewundernde Aufmerksamkeit aller Ladies Patronesses von Hyde Park auf sich zog, stimmte völlig zu den Glückswechseln seiner frühern Existenz. Dieselben Geschichten, welche seine bürgerliche Existenz in Idaho untergraben hatten, vermehrten jetzt das Interesse für seine persönliche Erscheinung. Auch in Amerika wurden die „Songs of the sierras" mit Bewunderung aufgenommen und im Winter von 1871—72 elftausend Exemplare davon verkauft. Joaquin Miller, wie er nun hieß, ward auch in New York und San Francisco als „Löwe" willkommen geheißen, als er momentan dahin zurückkehrte. Mit richtigem Instinkt zog er übrigens die bleibende Niederlassung in der englischen Hauptstadt vor.

Offenbar ist das Leben dieses urwüchsigen und urwäldlichen Dichters interessanter als seine Dichtungen. Die vielgepriesenen „Gesänge aus den Sierras" („Songs of the sierras", London 1871) bezeugen im Grund nur ein glänzendes Deskriptionstalent, das die Eindrücke fremdartiger und mächtiger Natur lebendig und in charakteristischen Bildern festzuhalten versteht. Diese Poesie des Wildlingslebens und das Schwelgen in der Freiheit der Steppen und Berge wirkte auf die moderne Blasiertheit wie ein neuer scharfer Reiz. Schwächer als in den ersten Gedichten zeigte sich Joaquin Miller in den nachfolgenden „Liedern aus den Sonnenländern" („Songs of the sun-lands", 1873) sowie in den „Liedern aus Italien" („Songs of Italy", London 1876) und

im Roman „Eine schöne Frau“ („One fair woman“, ebendas. 1876). Es trat zu Tage, daß weder die eigentliche Empfindung noch die Gestaltungskraft des Westlandpoeten der Fülle seiner äußerlichen Erlebnisse und seiner Naturbeobachtungen entspricht, daß ein wirklich großer und maßgebender Dichter im 19. Jahrhundert nicht mehr ohne den Vollbesitz geistiger Bildung gedacht werden kann.

Die ganze Entwickelung der amerikanischen Litteratur schließt nicht aus, daß eine Zeit kommen könne, in der die Neue Welt zum Besitz einer von den europäischen Vorbildern und Einflüssen völlig freien Poesie gelangt. Vorderhand ist diese Zeit noch nicht gekommen. Die letztgeschilderten Realisten und einige Sonderlingserscheinungen, wie Walt Whitman, ausgenommen, haben alle amerikanischen Poeten Bezüge, geistigen Zusammenhang mit den Dichtern Europas, und insofern ist es sicher keine Unfreundlichkeit, wenn die amerikanische Litteratur als ein sehr kräftiger Zweig, jedoch immerhin als ein Zweig der englischen angesehen wird. Wenn in frühern Jahrzehnten die Amerikaner den Mangel einer alten Kultur und großer Kämpfe und Erlebnisse beklagten, die der poetischen Darstellung zum Nutzen und Hintergrund dienen konnten, wenn sie sich fast ausschließlich auf die Schicksale der Pilgerväter, die Leiden und Siege ihres Unabhängigkeitskriegs gewiesen sahen, so sind seitdem gewaltige Veränderungen eingetreten. Die Phasen der Kultur, welche in Europa durch Jahrhunderte getrennt sind, erscheinen auf amerikanischem Boden kaum durch Jahrzehnte geschieden, und schon sind eine Reihe von Jahrzehnten verflossen, seit Bryant, Longfellow und Poe auftraten. Den historischen Erinnerungen haben sich die mächtigen und überreichen des großen Bürgerkriegs zwischen dem Norden und Süden der Union hinzugesellt. Über kurz oder lang müssen die Wirkungen davon in der poetischen Litteratur besser sichtbar werden, als es im Augenblick der Fall ist, und es ist möglich, wenn schon nicht wahrscheinlich, daß, wie einzelne amerikanische Propheten verkünden, diese Litteratur in absehbarer Zeit die gesamte litterarische Entwickelung der Alten Welt weit hinter sich lassen wird.

Zweihundertundviertes Kapitel.

Das zweite französische Kaiserreich und seine Litteratur.

Die Februarrevolution von 1848, welche dem Julikönigtum ein klägliches Ende bereitete und eine französische Republik ohne Lebensfähigkeit gründete, eine Republik, der die Masse des französischen Volks bereits im Dezember desselben Jahrs durch die Wahl des Prinzen Ludwig Napoleon Bonaparte zum ersten Präsidenten derselben das Urteil sprach, schloß in der Hauptsache auch die glänzende und eigenartige Litteraturperiode ab, in der sich das echte Talent und die wahrhafte Gestaltungskraft mit dem revolutionären Glauben und Enthusiasmus der Zeit unlöslich verbunden hatten. Die Republik bereits brachte eine tiefe Herabstimmung der leidenschaftlich gespannten Gefühle und Hoffnungen, die bedrohlichen Zustände schreckten in die Sehnsucht nach Ruhe und Ordnung um jeden Preis hinein, und der Staatsstreich vom Dezember 1851, welcher die Wiederherstellung eines Napoleonischen Kaiserreichs im unmittelbaren Gefolge hatte, förderte die Herrschaft einer tief ernüchterten und brutal materialistischen Lebensanschauung in der französischen Gesellschaft. Nicht die Aufrichtung der kaiserlichen Herrschaft an sich, sondern die besondern Umstände, unter denen sie erfolgte, die Werkzeuge, deren sich Napoleon III. dabei bedienen mußte, der Anstrich von Abenteurertum, den die leitenden Kreise des Kaiserreichs behielten, die Verquickung der neugeschaffenen Ordnung mit den schlimmsten Neigungen und Instinkten einflußreicher gesellschaftlicher Klassen, das Bündnis mit einem Landsknechtstum, das für sein Blut Gold und Vergnügen forderte, mit einer Börse, welche die Jagd nach Millionen als einziges und höchstes Ideal des Jahrhunderts feierte, mit einer Presse, die in noch stärkerm Maß käuflich als unfrei war, mit dem plattesten Materialismus und der gemeinsten Genußgier wurden der Ordnung

bald wieder verhängnisreich. Einstweilen aber wirkten sie auf die Litteratur, welche sich dem Kaiserreich anschloß, unter seinem Schutz gedieh, ihr Hauptpublikum an den Lebenskreisen der Genießer und Glücksjäger fand, beträchtlich zurück. Es ist widersinnig, Napoleon III. persönlich und ausschließlich für die Entsittlichung und Krankhaftigkeit der französischen Litteratur der fünfziger bis siebziger Jahre verantwortlich zu machen. Gleichwohl erscheint die Entartung, welcher die Litteratur seit 1851 im wesentlichen verfiel, eng mit den Zuständen und Sitten des zweiten Kaiserreichs verknüpft, und die Poesie des Imperialismus trat in einen unvorteilhaften Gegensatz zu jener der Julimonarchie. Eine gemeinsame Grundstimmung durchdrang diese Litteratur, und stärker als jemals zuvor wurde die Spiegelung des Pariser Lebens und zwar eines bestimmten engen Kreises des Pariser Lebens die Aufgabe der dramatischen und erzählenden Dichtung. Trotz aller Versuche, nach einer oder der andern Richtung hin eine Dezentralisation zu bewirken, wurde unter dem Kaiserreich die Zentralisation, die Aufsaugung alles geistigen Lebens von Frankreich durch die Hauptstadt, unablässig gesteigert. Die straffe Herrschgewalt in diesem Mittelpunkt Frankreichs, mehr noch die Thatsache, daß die großen, glänzenden, weithin sichtbaren Erfolge, nach denen „alle Welt" verlangte, hastete und gierte, nur in Paris gewonnen werden können, führte jenen Zustand herbei, den einer der Hauptschriftsteller des zweiten Kaiserreichs, Octave Feuillet, mit den Worten charakterisiert: „Weshalb uns beklagen? Übernimmt es nicht Paris, für uns zu leben, zu denken? Würdigt es uns nicht jeden Morgen, wie einstens der römische Senat der suburbanischen Plebs, uns unsre Nahrung für den Tag hinzuwerfen, Brot und Vaudevilles, panem et circenses? Das ist das Frankreich von heute. Eine Nation von vierzig Millionen Seelen, welche jeden Morgen von Paris das Losungswort erwartet, um zu wissen, ob es Tag oder Nacht ist, ob es lachen oder weinen soll! Ein großes Volk, einst das edelste, das geistreichste der Welt, welches in einem Chor an demselben Tag, zur selben Stunde, in allen Salons, in allen Winkeln denselben albernen Bummelwitz wiederholt, der den Tag vorher aus dem Kote der Boulevards erblüht ist. Dies ist entwürdigend, schlecht und verderblich, auch für Paris, welches sein Glück berauscht, welches seine Überfülle erstickt, und welches in seiner stolzen Vereinsamung und in dem Götzendienst seiner selbst etwas wird,

was dem chinesischen Reich ähnlich ist, dem Reich der Mitte — der Herd einer überhitzten, verdorbenen, kindischen Zivilisation." (Feuillet, „Mr. de Camors".)

Immer mehr verengerte sich unter diesen eigentümlichen Verhältnissen der Kreis dessen, was der französischen Litteratur als lebens- und darstellungsfähig galt. Innerhalb dieses Kreises wurden die schärfste Beobachtung, das äußerste Raffinement der Erfindung und Empfindung, das Aufgebot aller Kunst und jenes Form- und Stilgefühls, das der französischen Belletristik auch unter den verwüstenden Einwirkungen der Zeit nie völlig verloren ging, festgehalten; in ebendem Maß, als Konflikte, Charaktere und Sittenschilderungen immer eintöniger und unablässig wiederkehrende wurden, wuchsen die Feinheit der Detaillierung, die Mannigfaltigkeit der Mittel, durch welche diese Eintönigkeit versteckt, die Teilnahme derselben Zuschauer- und Lesewelt stets aufs neue wachgerufen werden können. Das Leben jener wenigen Tausend Menschen, welche „ganz Paris" genannt werden, ward immer ausschließlicher der Brunnen, aus dem die Dichter schöpften, und insofern jede neue Erscheinung innerhalb dieses Lebens mit Notwendigkeit aufgenommen und dargestellt werden mußte, war es noch nicht einmal reine Willkür, welche die französischen Schriftsteller des zweiten Kaiserreichs in die mit Vorliebe gepflegte Darstellung der Halbwelt hineintrieb. Die Kultur dieser Jahrzehnte erhielt ihr besonderes Gepräge durch das Nebeneinanderleben und Ineinanderspielen von großer Welt und Halbwelt; zu den großen Edelleuten, den Beamten und Soldaten, den Finanzfürsten und Finanzbaronen, den berühmten Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern und ihren Damen gesellten sich die Schwindler, Glücksritter, Halbgauner, die Kurtisanen jeder Art und jeden Grades in einem Zusammenhang, wie er trotz aller altfranzösischen Leichtfertigkeit und Genußlust vorher unerhört gewesen war. In diesem Stück modernen Lebens spielte die Litteratur die Doppelrolle der Verführten und der Verführerin; während sie einerseits von der thatsächlichen Wucht dieser Zustände, von der Korruption eines maßgebenden Teils der französischen Gesellschaft mit niedergezogen wurde, fand sie anderseits in der Darstellung fauler, aber schillernd farbiger Erscheinungen einen starken, Erfolg verbürgenden Reiz, eine dämonische Anziehungskraft, welche im Lauf der Jahre wuchs, statt abzunehmen. Es trat jene Wechselwirkung des Erfolgs und der Produktion ein, welche

unter allen Umständen die letztere schädigt; die französischen Autoren fühlten sich immer unfähiger, andre Lebenskreise aufzusuchen, ja auch nur zu sehen als diejenigen, in denen sie lebten, und auf welche sie unmittelbar wirkten. Obschon ihnen zumeist ein Bewußtsein von der Verächtlichkeit oder Bedenklichkeit ihrer Welt blieb, so fanden sie sich in geistreichen und platten Sophismen mit diesem Bewußtsein ab und fuhren fort, die Pariser schlimmsten Zustände, mit denen selbst in Paris Hunderttausende kaum in irgend welche Berührung kommen, zu malen, zu analysieren und in gewisser Weise zu verklären. Das französische Publikum zeigte sich in seltener Weise widerstandslos und ließ sich mit nicht ermüdender Geduld in die schnödesten Geheimnisse dieses Lebens einweihen, und es traf wieder einmal zu, daß die Dichtung die geheimste Phantasie und die Wünsche des Einzelnen wie ganzer Generationen enthüllt. Wohl spiegelte die Kurtisanenpoesie des Imperialismus nur einen verschwindend kleinen Teil der französischen Wirklichkeit und selbst diesen in unwahr verschönerndem Licht, allein diese Spiegelung mußte doch den Instinkten und dem Begehren großer Massen entsprechen, um den gewaltigen, weit nachwirkenden Erfolg zu haben, dessen sie sich in Wahrheit erfreute.

Der erste charakteristische Repräsentant der besondern Litteratur des zweiten Kaiserreichs, Alexandre Dumas, ward als Sohn des vielgefeierten, industriell betriebsamen Romantikers (Bd. 6, S. 106) am 24. Juni 1824 zu Paris geboren, besuchte das Collège Bourbon und begleitete seinen Vater auf dessen Reise nach Spanien und Nordafrika. Kaum zwanzigjährig, trat er mit Gedichten und einem Roman („Histoire de quatre femmes et d'un perroquet") in die Litteratur und erlangte gerade im Jahr 1848 mit den Romanen: „Cesarina" und „Die Kameliendame" seine ersten entscheidenden Erfolge. Im Jahr der Begründung des Kaiserreichs (1852) dramatisierte er den letztgenannten Roman und schwang sich durch diese Arbeit zu einem der Repertoirebeherrscher des neuesten französischen Theaters auf. Rasch nacheinander schrieb der jüngere Dumas eine ganze Folge von Bühnenstücken, welche die Typen der Pariser Gesellschaft der fünfziger und sechziger Jahre der staunenden Welt vorführten und demgemäß bald absichtlich, bald unbewußtermaßen einen satirischen Gehalt besaßen. Dazwischen erschienen wiederum einzelne Romane, deren kunstvolle Mache und deren prickelnder Reiz

zunächst das Pariser Publikum in Atem hielt und demnächst die Welt, soweit sie französisch spricht und liest, entzückte. Die unbestrittenen Erfolge Dumas' verschafften ihm 1875 einen Sitz in der französischen Akademie und sicherten seinen Produktionen bis auf den heutigen Tag die allgemeine Aufmerksamkeit.

Das Talent und das, was man als eigentümliches Verdienst der Lebensdarstellung Dumas' bezeichnen kann, erscheinen beinahe gleichmäßig in den Dramen wie in den bedeutendern Romanen des Schriftstellers. In beiden warf er sich mit Entschlossenheit in die Beobachtung und die Wiedergabe jenes Pariser Lebens, welches zu gleicher Zeit das lauteste, weithin glänzendste und bewegteste war, fand eine eigentümliche Genugthuung darin, einerseits die Gesellschaft seiner Tage unbarmherzig zu zeichnen, zu analysieren und anderseits durch einen falschen und blendenden Schimmer und eine soziale Tendenz, welche mehr als die Hälfte aller Schuld von den Menschen hinweg- und den unglückseligen Gestirnen zuwälzt, zu fesseln, ihr zu schmeicheln. Die Doppelnatur dieser gesamten Poesie, daß sie weiß, wie ungesund der Boden ist, aus dem sie wächst, und doch an diesen Boden mit Sympathie und Heimatsgefühl gefesselt bleibt, tritt bei dem jüngern Dumas zuerst entscheidend hervor. Die Reihe seiner erfolgreichen Werke beginnt, wie gesagt, mit dem Roman und dem Drama „Die Kameliendame“ („La dame aux camélias“, Roman, Paris 1848; Drama, ebendas. 1852), von denen der erstere noch gewisse naive Ungeschicklichkeiten neben glänzenden Partien aufweist, während das volle und eigentümliche Raffinement Dumasscher Darstellung sich im Schauspiel bewährt. Der wenig idealisierten äußern Geschichte einer früh an der Schwindsucht verstorbenen Pariser Kurtisane und der realistischen Charakteristik der Gestalten wurden hier eine wirksame Sentimentalität, ein Pathos des Edelsinns und der Aufopferung beigemischt, welche der Titelheldin Sympathie und tiefere Teilnahme sicherten. Im Geist verwandte Dramen sind: „Diana de Lys“ (Paris 1853), „Die Halbwelt“ („Le demi-monde“, ebendas. 1854), welches dieser ganzen Abart der poetischen Darstellung den Namen gegeben hat, „Freund der Frauen“ („L'ami des femmes“, ebendas. 1864), „Heloise Paranquet“ (ebendas. 1866), „Die Fremde“ („L'étrangère“, ebendas. 1877). Die Voraussetzungen erscheinen in ihnen bald mehr, bald weniger gewagt, die Situationen mehr oder minder verfänglich und der Wechsel von scharf

und gut beobachteter schlimmer Lebenswahrheit und reiner Phantastik beinahe verwirrend. Das große, tausendfach variierte Thema der imperialistischen Poesie, der Ehebruch, liegt auch einer Gruppe von andern sozialen Dramen Dumas' zu Grunde, unter denen „Der natürliche Sohn" („Le fils naturel", Paris 1858), „Herr Alfons" („Monsieur Alphonse", ebendas. 1873), eins der häßlichsten, aber treuesten Sittenbilder aus der modernen französischen Gesellschaft, hervorgehoben werden mögen. Die Ehebruchsfrage mit einer wunderlichen Verbrämung von pathetisch-theatralischem Ehr- und Selbstgefühl behandelt auch der gepriesenste Roman des jüngern Dumas: „Der Fall Clémenceau" („L'affaire Clémenceau", Paris 1864). In ihm will der Schriftsteller jene Unzuträglichkeit der französischen Gesetzgebung bekämpfen, nach der es dem Gatten unmöglich ist, auch dem nichtswürdigsten und verbuhltesten Weib seinen ehrlichen Namen zu entziehen. Und um den Fall so eindringlich wie möglich zu machen, läßt er den jungen Bildhauer Clémenceau, den sein eignes Weib schamlos und unerhört betrogen, und der die zur Kurtisane gewordene Gattin schließlich ermordet hat, seine Geschichte im Stil einer Verteidigungsschrift erzählen. Der Eindruck ist überall mehr ein peinlicher als ein überzeugender, an dem sinnlichen Künstler, der offenbar in seiner Iza nichts geliebt hat als einen schönen Leib und ein herrliches Modell für seine Marmorgestalten, vermag niemand ein tieferes und wahrhaftes Interesse zu nehmen. Es ist der Fluch dieser gesamten Litteratur, daß sie zu spannen, zu reizen, anzuregen und durch ihre Form zu fesseln, aber niemals zu erwärmen, nie zu überzeugen und den Leser mit dem Gefühl zu erfüllen vermag, wirklich Offenbarungen über Welt und Menschen empfangen zu haben.

Ein vom Geiste der imperialistischen Periode durchaus erfüllter Poet, der neben den gewagten Problemen und bedenklichen Schilderungen einen gewissen Zusammenhang mit dem konventionell Anständigen und dem heiter Anmutigen der ältern französischen Litteratur wahrte, war Octave Feuillet. Geboren am 11. August 1822 zu St. Lô (Departement La Manche), kam er frühzeitig nach Paris und trat noch unter dem Bürgerkönigtum mit seinen ersten litterarischen Versuchen hervor. Als Mitarbeiter der „Revue des Deux Mondes" erwarb er den Ruf eines feinsinnigen Erzählers, und seine dramatischen Sprichwörter zeichneten sich von vornherein durch graziöse Lebendig-

keit und jenen blitzenden Esprit des Dialogs aus, welcher Mängel der Handlung wie der Charakteristik glücklich verdecken hilft. Seit den fünfziger Jahren versuchte er die Themen und Typen, welche mit dem zweiten Kaiserreich in den Vordergrund getreten waren, gleichfalls zu behandeln und zu gestalten. Soviel es anging, blieb Feuillet dabei, der poetische Anwalt eines feinern Empfindens und gelegentlich einer offiziösen Moral zu sein, vermochte sich aber doch der Berauschung durch die Pariser Lebensluft so wenig völlig zu entziehen wie den Einflüssen des Napoleonischen Hofs. Im Jahr 1862 ward er Mitglied der französischen Akademie, nach dem Sturz des Kaiserreichs lebte er meist in seiner normännischen Heimat und kam nur auf Monate nach Paris.

Die Romane Feuillets hinterlassen nach der Art seiner Entwickelung einen sehr geteilten Eindruck. Die ältern Erzählungen: „Die kleine Gräfin" („La petite comtesse", in der „Revue des Deux Mondes", Jahrgang 1856) und „Der Roman eines armen jungen Mannes" („Le roman d'un jeune homme pauvre", Paris 1854), sind die frischesten und liebenswürdigsten, die Lebensauffassung und die Ausführung trotz einzelner Unwahrscheinlichkeiten im ganzen noch gewinnend und überzeugend; die Feinheit der Beobachtung und der psychologischen Detaillierung, die leichte Eleganz des Stils zeichneten diese Produktionen vor andern zeitgenössischen aus. Die beiden größern Romane: „Sibylle" („Histoire de Sibylle", Paris 1862) und „Herr von Camors" (ebendas. 1867), streben über die Darstellung von Liebesgeschicken im französischen Alltagssinn entschieden hinaus und erheben den Anspruch, große Zeitfragen poetisch zu behandeln und zu lösen. In „Sibylle" macht sich eine kokette, durch und durch unwahre Frömmigkeit geltend, welche an gewisse Rührungen und Wirkungen Chateaubriands gemahnt. Der Dichter stellt eine schöne, liebenswürdige, junge Erbin dar, die von ihrem Geliebten durch einen Abgrund geschieden ist. In einer unglücklichen Stunde offenbart ihr derselbe, daß er ihren kirchlichen Glauben nicht teile, nicht teilen könne. Der Unterschied zwischen ihm und der Mehrzahl der Normalfranzosen ist nur der, daß die letztern ihren Voltairianismus für sich behalten und mit Frauen von dergleichen Dingen nicht sprechen, während der arme Raoul in seines Herzens Einfalt seinen Unglauben enthüllt. Sibylle ist außer stande, sich mit einem Mann zu vermählen, der mit ihr nicht auf glei-

chem Glaubensboden steht, das gäbe eine unheilige Ehe. Und da sie sich von Raoul nicht loszureißen vermag, so erweist ihr Gott die Gnade, ihr eine tödliche Krankheit zu schicken und von dem Heißgeliebten einen zärtlichen Abschied zu nehmen, welcher die völlige Bekehrung desselben zum Glauben bewirkt. Eine Erfindung so platt und dürftig wie nur immer möglich, aber charakteristisch für die unabänderliche Richtung alles romanischen Idealismus auf Askese und kirchliche Autorität. Die falsche Sentimentalität der Empfindung paart sich mit dem feinen Raffinement, das die neuern französischen Autoren bei der Darstellung jedes Luxusdaseins entfalten können, um dem Roman einen wenig anmutenden Hautgout zu verleihen. Bedeutender und nach einer gewissen Richtung auch lebensfrischer erscheint „Herr von Camors", eins jener beziehungsreichen Bücher, welche die Kulturhistoriker des zweiten französischen Kaiserreichs zu Rate werden ziehen müssen, wenn längst niemand mehr ästhetischen Genuß aus ihnen schöpft. Die spätern Romane Feuillets: „Eine vornehme Heirat" („Un mariage dans le monde", Paris 1875), „Das Tagebuch einer Frau" („Le journal d'une femme", ebendas. 1878), flößen die gleiche Teilnahme für gewisse Vorzüge des Autors und das gleiche Mißbehagen über den Mangel an eigentlicher Kraft, an geistiger Selbständigkeit ein.

Octave Feuillets Erfolge als Dramatiker gründeten sich zum Teil auf seine Bearbeitungen der eignen Romane und Erzählungen, zum Teil auf freie, schon ursprünglich dramatisch gestaltete Erfindungen. Poetisch am wertvollsten sind jene kleinern Stücke, welche als „Szenen und Komödien" („Scènes et comédies", Paris 1853) und „Szenen und Sprichwörter" („Scènes et proverbes") hervortraten und, gleich den geist- und formverwandten kleinern Spielen Alfred de Mussets, zum Teil erst lange Zeit nach ihrer Entstehung auf die Bretter gelangten. „Für und wider" („Le pour et le contre"), „Ein weißes Haar" („Le cheveu blanc"), „Verbotene Früchte" („Le fruit défendue"), „Die Fee", „Der goldene Schlüssel" („La clef d'or") sind reizende Kleinigkeiten. Die Leichtigkeit ist nicht ganz so echt, die Anmut nicht so beweglich, die Mischung von naivem Gefühlsausdruck und preziöser Vornehmheit nicht ganz so glücklich wie bei Musset; aber Leichtigkeit, Anmut und Feinheit der Sprache möchte wohl niemand diesen kleinen Meisterstücken absprechen. In seinen größern und anspruchsvollern Dramen zeigt

Feuillet wieder die größte Lust, die gefährlichen Pfade der Demimondepoeten zu beschreiten, und daneben doch den Wunsch, sich sein ehrbares Publikum zu bewahren. Daraus gehen bei ihm die eigentümlichen raschen und ziemlich unglaubhaften Bekehrungen und Charakterbesserungen hervor, welche diese Dramen kennzeichnen. Die Schilderungen der Klippen und Abgründe der neuesten gesellschaftlichen Moral sind lebendiger und glaubhafter als jene der Rettungen, zu denen sich Feuillet am Schluß gedrungen fühlt. Ein feines und geistvolles Stück dieser Art war schon „Die Krise" („La crise", in der „Revue des Deux Mondes" 1848), in welcher die Versuchung, welche nach Feuillets Annahme auch die tugendhafteste Frau in einem gewissen Alter zu bestehen hat, mit Geist und Feinheit dargestellt und dem bedenklichen Thema die schärfste Spitze durch ein letztes plötzliches Aufraffen der jungen Frau von Marsan abgebrochen wird, während der hilfreiche Freund und Arzt in Gefahr gerät, seine gespielte Rolle in ein Schicksal verwandelt zu sehen. Das Schauspiel „Die Erlösung" („La redemption") nähert sich völlig den Kurtisanendramen und behandelt die wirkliche innerliche Umkehr und Rettung einer schönen Weiblichkeit, die im Strudel der Welt Schiffbruch gelitten hat. Die beiden Hauptgestalten, Madeleine und Maurice, sind mit allem Reiz ausgestattet worden, welchen die Sympathie eines Poeten seinen Figuren verleihen kann; gleichwohl überzeugen sie nicht von der innern Wahrheit der Handlung. Viel mehr ist das der Fall in dem Drama „Delila" („Dalila"), einer Darstellung der Gefahren, die nicht bloß die Halbwelt, sondern die echte und ganze Welt einem jungen, heißblütigen und phantasievollen Künstler bringen kann. Die Gestalt der Prinzessin Leonore ist mit so viel Leben und gefährlichem Zauber erfüllt, daß das Schicksal des armen Komponisten André Roswein und seiner geliebten Martha Sertorius nur allzu begreiflich wird und in gewissem Sinn unvermeidlich erscheint. „Delila" zählt sicher zu Feuillets besten Produktionen, ein Nachglanz der poetischen Periode zwischen 1830 und 1848 umspielt Szenen und Gestalten des Stücks, es sind Geist, Schwung, Eleganz der Form in ihm, und das Talent des Dichters erscheint auf seiner Höhe.

Weit unerquicklichern Eindruck hinterlassen die Dramen aus den sechziger Jahren, in denen die Gesellschaft des Kaiserreichs zum Teil in den dunkelsten Farben gemalt und doch eine plötz-

liche und wohlfeile Bekehrung als möglich und wahrscheinlich dargestellt wird, weil allerdings ebendieser Gesellschaft vor ihrer Gottähnlichkeit bange zu werden anfing. Namentlich das Drama „Montjoye" (Paris 1863) ist eins der treuesten Sittenbilder aus einer widerwärtigen, abstoßenden Welt. Der freche und nackte Egoismus, welcher sich in „Montjoye" breit spreizt und seine brutale Weltanschauung mit kältester Sicherheit vorträgt, war kaum je so gut beobachtet und wiedergegeben worden. Aber an die Wandlung am Schluß, an den Eindruck irgend welcher edlerer Empfindungen auf diese kalte Gemeinheit hat Feuillet selbst offenbar nicht geglaubt; die glückliche Wendung war einzig und allein eine Huldigung an das bestehende Regime, welches gegen die Beschuldigung gedeckt werden sollte, die egoistisch-materialistische Brutalität geweckt und genährt zu haben. Das Drama „Julie von Trécoeur", nach einem Roman des Dichters bearbeitet, war eins der erfolgreichsten Ehebruchsschauspiele und unterschied sich von den Werken Dumas' nur noch durch den romantischen Hauch einiger Szenen und eine größere Gewähltheit des Ausdrucks.

Ein echter Poet des Imperialismus, ausschließlich Dramatiker, war ferner Théodore Barrière, geboren 1823 zu Paris, der sich zum Kupferstecher und Kartographen ausbildete und als solcher eine Anstellung im französischen Kriegsministerium erhielt. Schon in den vierziger Jahren gelang es ihm, einige der dramatischen Arbeiten, denen er seine Mußestunden widmete, auf die Bühne zu bringen; seit den fünfziger Jahren hatte er wachsende Erfolge und galt bis an seinen am 16. Oktober 1877 zu Paris erfolgten Tod als einer der interessantesten, abwechselungsreichsten Bühnenschriftsteller. Verfasser oder Mitarbeiter von mehr als fünfzig Dramen, schlug er alle Töne, am liebsten jedoch den einer gewissen Satire gegen die Zeitsitten, wohlgemerkt einer Satire an, in welche sich Bewunderung und Sympathie mischten. Das Werk, mit dem er in Dumas' Spuren ging, „Die Marmordamen" („Les filles de marbre", Paris 1853), war freilich direkt gegen die gleißende Sentimentalität der „Kameliendame" gerichtet und sollte die kalt berechnende Verworfenheit der Pariser Kurtisanen ins rechte Licht rücken. Großen Beifall erwarb er mit dem Drama „Die falschen Biedermänner" („Les faux bonhommes", Paris 1856), in welchem die gesellschaftliche Niedertracht, die Verleumdungs- und Intrigenlust an den

Pranger gestellt werden. Die Charakteristik ist nicht besonders fein und tief, aber lebendig; der Einfluß einer Zeit moralischen Niedergangs macht sich darin geltend, daß Dinge, die thatkräftige Entrüstung und sittlichen Ekel wecken sollten, lediglich zur lustigen Unterhaltung verwandt werden. Die Frivolität, der Barrière scheinbar gegenübertritt, hat ihn selbst erfaßt, und der Satiriker vermag im tollen Wirbel dieser Welt keinen festen Standpunkt mehr zu gewinnen. Aus der Reihe seiner übrigen Schau- und Lustspiele seien „Die Erbschaft des Herrn Plumet" („L'héritage de Monsieur Plumet", 1858), „Aschenbrödel" („Cendrillon", 1859), „Wehe den Besiegten" („Malheur aux vaincus") und „Die Gräfin von Sommerive" („La comtesse de Sommerive") genannt.

Mit Erneste Feydeau beginnt die Reihe jener Schriftsteller des kaiserlichen Frankreich, welche vom besondern Geiste der Periode berauscht waren und mit vollem Behagen, ja mit einem Gefühl unendlicher Überlegenheit die schlechtesten Instinkte der Gesellschaftsklassen, für die sie schrieben, noch nährten und anstachelten. Feydeau war am 16. März 1821 zu Paris geboren, begann seine Laufbahn als Kaufmann und warf sich, da es ihm nicht gelang, als Börsenmakler Reichtum zu erwerben, in den Journalismus und in die belletristische Litteratur. Als Redakteur der bonapartistischen „Époque" wie als Pamphletist und Essayist machte er namentlich in dem vielgelesenen und charakteristischen Buch „Vom Luxus" den Lobredner der Kulturerscheinungen und Sitten von „ganz Paris". Der Sturz des Kaiserreichs wandelte ihn zum patriotischen Schriftsteller, der mit einer wilden Schmähschrift gegen Deutschland großen Beifall erwarb. Er starb am 29. Oktober 1873 in Paris. Seine Romane: „Fanny" (Paris 1858), „Daniel" (ebendas. 1859), „Ein Operndebüt" („Un début à l'Opéra", ebendas. 1863), „Der Roman einer jungen Frau" („Le roman d'une jeune mariée", ebendas. 1865) und „Die Gräfin von Chalis" („La comtesse de Chalis", ebendas. 1867) verwahren sich zwar feierlich dagegen, unmoralische Tendenzen zu haben, zeichnen sich aber in Wahrheit vor allem durch lüsterne und widrig-sinnliche Schilderungen, durch die brutalste Lebensanschauung aus, welche es für völlig sicher hält, daß eine edlere Anschauung überhaupt nicht mehr existiert, wenn sie je existiert hat. Erfindung, Charakteristik und Sprache verraten bei allem Geschick und allem Raffinement die tiefe Herab-

stimmung, welche in den Forderungen des Publikums wie in den Gesinnungen der Autoren eintrat.

Wenig erquicklicher als in den Schöpfungen Feydeaus spiegelte sich die zeitgenössische französische Welt in denjenigen von Edmond About. Geboren am 14. Februar 1828 zu Dieuze in Lothringen, erhielt er seine Bildung zu Paris und Athen und trat 1853, gleich bei seiner Rückkehr nach Frankreich, als Schriftsteller mit einem Skizzenbuch: „Das heutige Griechenland", und einigen Erzählungen hervor. Er gehörte zu den Schriftstellern, welche Napoleon III. an seinen Hof zog, war im Jahr 1870 Kriegskorrespondent der Zeitung „Soir" bei der Armee Mac Mahons. Nach dem Sturz des Kaiserreichs schloß er sich der neuen Republik an und begründete mit Francisque Sarcey gemeinsam die Zeitung „Das neunzehnte Jahrhundert", als deren Herausgeber er bis zu seinem Tode am 17. Januar 1885 fungierte. Seine Novellen und Romane, großenteils zuerst durch die „Revue des Deux Mondes" veröffentlicht, hielten im allgemeinen die Grenze ein, welche Feydeau mit Wohlgefallen übersprang. Aber im innersten Kern sind seine Schöpfungen so seelenlos, seine Helden und Heldinnen so äußerlich, in ihren Anlagen, Antrieben und Endzielen so alltäglich wie immer möglich. Die gleiche schwüle Atmosphäre einer mit ihrer Verfeinerung wieder bei der Roheit anlangenden Kultur, die Miasmen aus der Fäulnis der gesellschaftlichen Zustände und vor allem die Abwesenheit jeder tiefern und edlern Leidenschaft, an deren Stelle die launische Willkür und besten Falls eine phantastische Begehrlichkeit treten, machen sich in Abouts Erzählungen nur allzu stark geltend. Die bedeutendsten derselben, in denen die rein technische Virtuosität für große Leserkreise die innere Öde verbirgt, sind: „Tolla Feraldi" (Paris 1855), „Pariser Heiraten" („Les mariages de Paris", ebendas. 1856), „Der König der Berge" („Le roi des montagnes", ebendas. 1856), „Germaine" (ebendas. 1857), „Der Fall Guérin" („Le cas de Mr. Guérin", ebendas. 1862), Madelon" (ebendas. 1863), „Trente et quarante" (ebendas. 1865), „Der Fellah" (ebendas. 1869).

Nicht ethischer, nicht idealer, aber liebenswürdiger als die eben genannten Schriftsteller erscheint Henri Murger, der, 1822 zu Paris geboren, eine wilde Jugend unter jenen Studenten, Litteraten und Künstlern verlebte, deren Treiben und deren Träume er satirisch und mit einer gewissen Meisterschaft schil-

derte. Dies litterarisch-artistische Zigeunertum, das sich „unter den jungen Leuten rekrutiert, von denen man sagt, daß sie Hoffnungen erwecken, die sozusagen am Rande der Gesellschaft in der Vereinsamung und Trägheit leben", hatte unter den Verhältnissen seit dem Ende der vierziger Jahre stark zugenommen und erlangte während des zweiten Kaiserreichs eine besondere Bedeutung. Aus seiner Dunkelheit stieg ein großer Teil der Glücksritter, der Poeten, Journalisten und Redner der fünfziger und sechziger Jahre empor. Henri Murger hatte das Verdienst, diese Welt für ganz Paris entdeckt zu haben, eine Welt, von der er sich trotz seiner Erfolge nicht recht zu trennen vermochte, und der er mit seinem letzten Schicksal wieder völlig anheimfiel, da er in großer Dürftigkeit, ja in wirklichem Elend am 28. Januar 1861 zu Paris starb. Henri Murgers lebendige Skizzen, Erzählungen und Lustspiele bewegen sich beinahe durchaus in den Lebenskreisen dieses eigentümlichen Zigeunertums, das freilich von seiner grünen Frische beträchtlich verloren hatte, und dessen Gärung stark in Fäulnis übergegangen war. Das verbreitetste Buch Murgers war sein Erstlingswerk, die „Szenen aus dem Zigeunertum" („Scènes de la vie de Bohème", Paris 1851), welches die Basis seiner ganzen Entwickelung aufweist. Der größere Teil dieser Bilder ist mit humoristisch-satirischer Laune entworfen, einzelne rührende Erzählungen zeigen, daß der Dichter das Elend und die hohle Phantastik dieses Zigeunertums wohl begriffen hat, aber die lustige dämonische Anziehungskraft seiner wilden Waldfreiheit nicht missen möchte. Die Erzählungen Murgers: „Adeline Protat" (Paris 1853) und „Die Ferien Camills" („Les vacances de Camille", ebendas. 1857) haben eine geschlossenere Komposition und sind im Stil von manchen Nachlässigkeiten der Szenen aus dem Zigeunerleben frei, aber an Frische und unmittelbarer Lebendigkeit können sie mit Erzählungen wie „Oliviers Liebe", „Francines Muff", „Die Veilchen vom Nordpol" kaum verglichen werden. Von Murgers kleinen Stücken erhielten sich namentlich „Biedermann Jadis" („Le bonhomme Jadis") und „Aus der komischen Oper" einige Zeit auf dem Repertoire. Den tiefsten Gehalt und die unlösbaren Widersprüche seines so unerfreulich zerfahrenen Lebens enthüllten die lyrischen Dichtungen des Poeten, die unter dem Titel: „Winternächte" („Nuits d'hiver", Paris 1861) nach seinem Tod gesammelt wurden. Einige derselben sind Perlen elegischer Poesie,

ein Zug pessimistischer Lebensmüdigkeit geht namentlich durch die ergreifende „Ballade vom Hoffnungslosen" hindurch.

Gleichfalls ein Repräsentant der pessimistisch gewordenen Bohème, ein poetischer Vorläufer des Realismus um jeden Preis war Charles Pierre Baudelaire, geboren im April 1821 zu Paris, in seiner Vaterstadt an den Folgen seiner Lebensweise als Haschischesser im September 1867 gestorben. Baudelaires poetisches Debüt mit den „Unglücksblumen" („Fleurs du mal"; erster Druck, „Revue des Deux Mondes" 1855) rief einen Sturm ästhetischer und sittlicher Entrüstung hervor, die sich in der in Rede stehenden Litteraturperiode allerdings seltsam genug ausnahm. Baudelaires Gedichte waren der Ausdruck einer zerrütteten, schmerzlich gereizten Seele, welche, von den Lügen und Widersprüchen der modernsten Kultur gefoltert, im cynischen und grotesken Hohn gegen diese Schmerzen die Befreiung sucht. Jenes Gedicht, „Amor und das Hirn", in welchem die Liebe auf der Hirnschale der Menschheit sitzt und Hirn, Blut und Fleisch als Seifenblasen in die Luft schickt, könnte als Motto für die gesamte Poesie des Dichters dienen. Auch die „Vorhölle" („Les limbes") betitelten Gedichte werden von keinem frischern Hauch beseelt. Von vornherein wendet sich Baudelaire dem Häßlichen mit Vorliebe zu, da sich ja am Ende zeigt, daß alles sogenannt Schöne und Edle im Häßlichen auf- und untergeht. Die bittern Betrachtungen Baudelaires verklären sich wohl da und dort zu elegischen Stimmungen, aber in der weitaus größten Zahl dieser Gedichte überwiegt das Element des Widerwillens am Dasein, der pointierten Verachtung aller Illusion. Nicht mit Unrecht wurden Baudelaires Gedichte als der poetische Katzenjammer nach dem Rausch der Hyperromantik bezeichnet. Die Fülle der Übel dünkt dem Poeten unabsehbar, und während die wenigen wahren Freuden der Menschheit bald ausgesungen sind und nur zu endlos unwahren Wiederholungen eines Tons, der nicht mehr in die Seelen dringt, Anlaß geben, wachsen die Leiden dem Poeten, der sie sehen will, von selbst zu. Die Blumen, die im Sumpf und auf dem Schutt erblühen, sind nicht minder Blumen als andre, und man muß den Mut haben, sie zu pflücken, ohne den Schutt und den Sumpf zu verfluchen.

Wie tief auch die Poesie im Sinn Baudelaires ihre Verehrer in die Häßlichkeit und die pessimistische Verzweiflung an allem Erhabenen und Schönen leiten und locken mochte, sie war

Idealität, war seelische Erhebung, war Kunst gegenüber den Darbietungen, mit denen die federfertigern Autoren einer weit tiefer stehenden Gruppe von Autoren das französische Publikum korrumpierten. Die Wirkung der herrschenden Anschauung auf vornehmere Geister und wirkliche Talente erschien widrig und peinlich genug, die Wirkung auf gemeine Naturen spottete auch der schlimmsten Voraussetzungen und reihte zahlreiche Produkte des zweiten Kaiserreichs dicht an die verächtlichsten und schmutzigsten Leistungen der verfallenden Renaissance und des 18. Jahrhunderts. Unter dem Banner der „Lebenswahrheit" marschierte ein poetisches Gesindel, welches sich bald auf die Vorbilder der großen Autoren, bald auf das Bedürfnis des Publikums berief und berufen konnte. Verhältnismäßig harmlos erschien noch die brutale Abenteuerlust und grob materialistische Erzählerbravour in den Romanen von Ponson du Terrail. Pierre Alexis, Vicomte de Ponson du Terrail, war am 8. Juli 1829 zu Montmaur bei Grenoble geboren, trat in den Seedienst, den er bald verließ, um nach Paris zu gehen und sich der Litteratur zu widmen, begann um 1850 seine Thätigkeit als Feuilletonromanverfasser, die er mit wachsender Kühnheit und virtuoser Sicherheit beinahe bis zu seinem Tod fortsetzte. Er starb am 10. Januar 1871 in Bordeaux, wohin ihn der Krieg verschlagen. Der fruchtbare, industrielle Vielschreiber, der Dumas des zweiten Kaiserreichs, welcher zu einer Zeit vier oder fünf große Pariser Zeitungen mit einem erzählenden Feuilleton versorgte und in zwei Jahren sechzig Bände Romane veröffentlichte, entsprach der fieberhaft gesteigerten Unterhaltungslust und der Unfähigkeit, an etwas anderm als am äußerlichsten, rasch bewegten Leben Anteil zu nehmen, welche Hunderttausende von modernen Menschen erfüllt. Von Lebenswahrheit, poetischer Beseelung, von einigermaßen durchgeführter Charakteristik konnte in dieser Viel- und Schnellproduktion so wenig die Rede sein wie von Komposition und Stil; die Stärke des Autors liegt einzig und allein in der Lebendigkeit, mit der er seine Marionetten bewegt, und dem vorwärts drängenden Zug der Erzählung, der die Leser über Stock und Stein reißt. Aus der langen Liste seiner Romane seien nur „Die Herrin von Planche-Mibray" („La châtelaine de Planche-Mibray") und „Roccambole" als besonders charakteristisch für die Weise des Autors genannt.

Viel widerwärtiger, abstoßender und nur durch die beson-

dere Lage der französischen Litteratur überhaupt noch in den Bereich der Kritik fallend erscheinen die Romane von Adolphe Belot, einem am 6. November 1829 zu Point à Pitre auf der Insel Guadeloupe gebornen Provinzialadvokaten zu Nancy, welcher 1859 sehr glücklich mit der Komödie „Cäsar Girardots Testament" („Le testament de César Girardot") debütierte, seine Haupterfolge aber mit den ekelerregenden Romanen: „La femme du feu" (Paris 1872) und „Mademoiselle Giraud, meine Gattin" („Mademoiselle Giraud, ma femme", ebendas. 1873) errang, in denen eine besondere Art des Lasters, die lesbische Liebe, zur prickelnden Ergötzung und Spannung der Leser als Grundmotiv verwendet wird. — In die Reihe dieser Autoren gehört auch Mario Uchard, geboren am 28. Dezember 1824 zu Paris, anfänglich Börsenagent, später Journalist und Schriftsteller, dessen Drama „Fiammina" und dessen Romane: „Raymond" (Paris 1861), „Gertruds Ehe" („Le mariage de Gertrud", ebendas. 1863), „Ines Parker" (ebendas. 1880), obschon anständiger als Belots Phantasien, zur Charakteristik der bedenklichen Epoche beitragen. Wollte man die ganze Reihe der verwandten Naturen und der verwandten Werke aufzählen, so würde eine schier unabsehbare Liste entstehen, ohne daß am ästhetischen Urteil über diese ganze Litteratur das mindeste geändert würde.

Zweihundertundfünftes Kapitel.

Die französischen Realisten größern Stils.

Die seither charakterisierten Schriftsteller des zweiten Kaiserreichs nannten sich und waren Realisten, insofern sie eine bestimmte und scharf begrenzte Wirklichkeit mit geübtem Blick und virtuoser Darstellungskunst vorführten. Daß sie diese Wirklichkeit zuvor aus dem großen Zusammenhang des Lebens gelöst und in eine total falsche Beleuchtung gerückt, das prickelnde Genußverlangen, den Rausch des jähen Erwerbs und wilden Glücksspiels, die egoistische Brutalität der Männer und Frauen, die Schwelgerei im raffinierten Luxus, die Frivolität der genußmüden Blasiertheit nicht sowohl zu Eigenschaften ihrer Helden und Heldinnen als vielmehr zur Lebensluft ihrer Bücher gemacht hatten, mußte am Ende auch dem Publikum einleuchten, welches ebendiese Bücher verschlang. So war es natürlich, daß sich schon in den sechziger Jahren neben diesen Poeten der sinnlichen Trunkenheit und des siegessichern Materialismus andre größere und tiefere Begabungen aufthaten, welche neben der Teilnahme an den Erscheinungen des Tags eine gewisse Skepsis mitbrachten, deren Anschauung es ihnen ermöglichte, die Wirkung der Pariser Menschen und Zustände auf das Leben Frankreichs ins Auge zu fassen und den Zauberring der Halbwelt wenigstens an gewissen Stellen zu durchbrechen. Dem poetischen Realismus im größern Sinn und Stil kamen sie damit näher, und während die seither genannten Autoren des Kaiserreichs beinahe eine und dieselbe Physiognomie zeigen, treten uns in der Reihe der Realisten größern Stils wieder ausgeprägte Gesichter, poetische Individualitäten entgegen. Es läßt sich nicht behaupten, daß sie sich mit ihrer Seelenstimmung, ihrem Glauben an die Menschennatur und ihren ästhetischen Idealen hoch über die Normallinie erhoben, welche die französische Litteratur

seit 1848 einhielt, oder daß sie sich vom Gifte der korrumpierten Zustände völlig frei erhielten. Allein im Vergleich mit den Feydeau und Belot, den About und Uchard waren doch die hier in Rede stehenden Schriftsteller Kräfte und Persönlichkeiten, welche eine tiefere Teilnahme verdienen, und deren Triumphe in Frankreich wie im Ausland nicht ausschließlich auf den schlechtesten Instinkten des Publikums beruhten.

Der Schriftsteller, welcher den Übergang von der vorigen zu dieser Gruppe vertritt und gleichsam vermittelt, war der bedeutendste Dramatiker des zweiten Kaiserreichs, Victorien Sardou. Geboren am 7. September 1831 zu Paris, studierte er Medizin, wendete sich aber um die Zeit des Beginns des zweiten Kaiserreichs (1852) der Litteratur zu. Nach einigen Erstlingsstücken, die ohne sonderliches Glück vorübergingen, faßte er 1860 mit „Monsieur Garat" festen Fuß auf der Bühne und häufte seitdem Erfolg auf Erfolg. Die Theater eiferten im Wettbewerb um seine Stücke, und Sardous Geltung bei ihnen erreichte diejenige Scribes wieder, mit dem er an Fruchtbarkeit allerdings nicht Schritt halten konnte. Lange nach seinen glänzendsten Erfolgen, im Jahr 1877, ward er Mitglied der französischen Akademie. Er erwarb sich einen schönen Landsitz in Marly bei Paris und fährt bis auf den heutigen Tag fort, die französische Bühne mit effektreichen Dramen zu versorgen.

Die Gesamterscheinung Sardous entsprach den veränderten Verhältnissen der Zeit. Das leichte oder auch das feine Lustspiel mit der altfranzösischen Fröhlichkeit, der unverwüstlichen Zuversicht, daß das Leben alles in allem genommen ein guter Spaß sei, war unwiederbringlich dahin; in die moderne Sittenkomödie drängten sich die sozialen Kämpfe und die Beklemmungen der Zeit herein, die Typen, welche Scribe mit Glück neu geschaffen, konnten nicht mehr als Vertreter der modernen Gesellschaft gelten und wurden durch andre ersetzt, in denen Sardou den gesellschaftlichen Gärungsprozeß seiner Tage, das wüste Durcheinander von altbegründeten und pilzartig emporschießenden Existenzen, von Welt und Halbwelt zu verkörpern suchte. Und getreu dem Charakter einer Zeit, in welcher die Bedeutung des Einzelnen herabgedrückt ist, entfaltet der Komödiendichter seine Hauptstärke mehr in der Schilderung von Zuständen, die er immer in eine lebensvolle, theatralisch wirksame Handlung umzusetzen versteht, als in der Schöpfung von originellen Gestalten. „Sar-

dou wirft in seinen Stücken die verschiedensten gesellschaftlichen Fragen auf. Er ist unerschöpflich an neuen Gesichtspunkten. Es entgeht ihm keine der Blößen, welche die Gesellschaft sich gibt, keine der geheimen Wunden, an denen sie leidet. Er ist in dieser Beziehung einer der vielseitigsten und erfindungsreichsten Dichter. Dabei erscheint er als ein Meister in der Behandlung eines personenreichen und reichbewegten szenischen Ensembles. Er hat den von Diderot geforderten malerischen Realismus der dramatischen Aktion zu einer ungeahnten Ausbildung gebracht. An geistreicher Lebendigkeit, an charakteristischer Mannigfaltigkeit, an malerischem Leben ist er in der Komposition, Erfindung und Führung derartiger Szenen wohl unübertroffen." (R. Prölß, „Geschichte des neuen Dramas", Bd. 2, S. 473.) Aber der gleiche anerkennende Beurteiler muß doch hervorheben, daß Sardous „Erfindungen nicht selten allzu berechnet sind, worunter die Wahrscheinlichkeit der Situationen oft in bedenklicher Weise zu leiden hat", und Em. Zola, der Antipode aller dramatischen Komposition, meint: „Die Handlung beherrscht und vernichtet bei Sardou alles", indem er freilich zugleich jede außerordentliche Komplikation von Verhältnissen verwirft, aus denen eine dramatische Handlung hervorgeht. Gegenüber Zolas Forderungen würde nicht nur Sardou, sondern jeder dramatische Dichter verloren sein. Wahr aber ist, daß Sardou der theatralischen Lebendigkeit und Bewegung, der pikanten Neuheit der Situation öfters die Lebenswahrheit opfert, daß er seine Gestalten unter das Maß ihrer ursprünglichen Anlage, ihrer moralischen Existenz herabdrückt, um gewisse Effekte zu erzielen. Die Konventionalitäten des Theaters erweisen auch diesem realistischen, vom vollen Lebensatem seiner Zeit berührten Talent gegenüber ihre Stärke und wirken verwirrend auf seine lebendige Spiegelung einer mehr interessanten als erquicklichen Zeit.

In der langen Reihe Sardouscher Schau- und Lustspiele zeichnen sich aus: „Unsre Nächsten" („Nos intimes", Paris 1861), eins der wenigen Dramen des neuern französischen Realismus, das sich an die alte Sittenkomödie ziemlich eng anschloß, ferner: „Krähenfüßchen" („Les pattes de mouche", ebendas. 1861), zu den bestgearbeiteten und feinsten Komödien des Verfassers gehörig, „Die Einfaltspinsel" („Les ganaches", ebendas. 1862) und die beiden satirischen Lustspiele: „Die Familie Benoiton" („La famille Benoiton", ebendas. 1865) und

„Unsre biedern Landleute" („Nos bons villageois", ebendas. 1866), welche wahre Stürme des Beifalls hervorriefen und in ihrer Art auch verdienten. Im erstern Stück erfuhren die Sittenzustände des Kaiserreichs eine Beleuchtung, welcher der Lacherfolg kaum etwas von ihrer Deutlichkeit und Schärfe benehmen konnte, im letztern schilderte Sardou eine gewisse falsche Biederkeit und scheinbare Naturwüchsigkeit, die dabei so schlau, so berechnet eigensüchtig und gerieben wie nur immer möglich ist. In diesen beiden Stücken läßt auch die Charakteristik wenig zu wünschen übrig, und die Verwendung gewisser Äußerlichkeiten in der Gestaltenzeichnung ist hier im guten Rechte. Der Poet hat es mit Menschen zu thun, welche ihr Inneres nur in gewissen, ihnen selbst unbekannten Äußerlichkeiten an den Tag legen.

Auf eine tiefere Wirkung als die vorgenannten Halblustspiele sind die Dramen: „Fernande" (1870) und „Dora" (1877) angelegt. Sie bringen in unleugbar ergreifender und geistreicher Weise Konflikte aus dem modernsten Gesellschaftsleben zur poetischen Verkörperung und versetzen Zuschauer wie Leser in eine vibrierende Teilnahme, welche über die gewöhnliche theatralische Spannung weit hinausgeht. „Fernande" ist ein an die Tragödie grenzendes Drama, welches die verhängnisvollen Nachwirkungen, die ein früher Fehltritt für das Glück auch der edelsten Frau hat, mit äußerster Schärfe und Konsequenz erfaßt und in dem unbarmherzigen Kampf, den die Gräfin Klotilde gegen ihre verhaßte Nebenbuhlerin führt, zu lebendiger Erscheinung wandelt. Die Meisterschaft, mit welcher die beiden Frauen einander gegenübergestellt sind und das Stück seinem Höhepunkt zugeführt wird, macht beinahe das Raffinement der Empfindung vergessen, welches durch das Ganze hindurchgeht. In „Dora" ist das Geschick einer jungen Frau dargestellt, welche durch die Liebe der Halbwelt schon entrissen scheint und im Hafen noch zu scheitern droht. Dora gerät in den Verdacht eines Depeschendiebstahls, der zugleich einen schlimmen Schein auf ihr unter den schwierigsten Verhältnissen rein gebliebenes Vorleben zurückwirft. Die endliche glückliche Lösung kann in diesem Drama nicht ohne einen sehr komplizierten künstlichen Apparat herbeigeführt werden. Dafür enthält dasselbe anderseits, namentlich in der großen Szene zwischen Dora und ihrem Geliebten im ersten Akt, wo Dora fürchtet, von Maurillac zur Mätresse statt zur Frau begehrt zu werden, und im Moment, wo das entscheidende

Wort gesprochen wird, aus den Tiefen der Verzweiflung auf den Gipfel schwindelnder Freude gehoben wird, Naturlaute von einer Kraft und Innigkeit, wie sie der neuern französischen Poesie fast fremd geworden sind. Zu den spannenden, ernste und beinahe tragische Momente behandelnden Dramen gehört auch „Seraphine", in welcher die dem Laster folgende und ihm zum Deckmantel dienende Frömmelei mit Molièreſcher Kraft gegeißelt wird. Alle diese Dramen spiegeln mehr unbewußt als beabsichtigt die tiefe und heillose Zerrüttung des französischen Familienlebens, die aus dem ungeheuern Widerspruch der französischen Familientradition, der von der Familie geschlossenen Verstandesheirat mit dem unbesiegbaren Individualismus hervorgeht, der in gutem und schlimmem Sinn allmächtig ist, während ihn die Sitte durchaus als nicht vorhanden betrachtet. Es versteht sich, daß ein Schriftsteller wie Sardou, der es nur mit den Erscheinungen zu thun hat und tief in der französischen Anschauung befangen ist, hier ebensowenig ein erlösendes Wort zu finden und zu sprechen vermag wie verwandte Naturen vor ihm. Die geistige Bewegung, welche während der dritten französischen Republik eingetreten ist, hat bedeutenden Einfluß auf Sardous Talent geübt. In „Rabagas" (1872) satirisierte er das politische Abenteurertum, welches unter wie nach dem zweiten Kaisertum die Geschicke Frankreichs beeinflußte und eine große Rolle im Pariser Gesellschaftstreiben spielte. Auch die Dramen: „Onkel Sam" („L'oncle Sam", 1873), „Daniel Rochat", „Scheidung" („Divorçons", in Deutschland als „Cyprienne" aufgeführt) behandeln bald ernst, bald komisch gewisse auftauchende Tagesfragen. Die außerordentliche Beweglichkeit des Sardouschen Talents verleugnet sich in ihnen ebensowenig wie die geistige Schärfe, die virtuose Meisterschaft, und es ist gewiß, daß die Gesamtzahl seiner Komödien die von der altfranzösischen Ästhetik so hartnäckig verworfene Mischung der künstlerischen Formen, tragischer und komischer Motive ins Leben führt und dem altenglischen bürgerlichen oder noch besser dem spanischen Schauspiel viel näher verwandt ist, als die Franzosen es Wort haben wollen.

Einen Gipfelpunkt in Bezug auf Spannung und theatralisches Geschick, in sicherer Berechnung der Mittel, die auf das übersättigte moderne Publikum noch wirken, erstieg Sardou in dem Schauspiel „Feodora". Die starken Effekte, die hier schon im Eingang aufgeboten werden und keine Steigerung mehr zu-

zulassen scheinen, werden rasch von denen der spätern Akte überboten; die Absicht, Zuschauer und Leser in atemloser Teilnahme zu halten, ist voll erreicht, die bedenkliche Seite aber dieser ganzen Produktionsweise zugleich voll enthüllt. Hinter dem Schein des Lebens und der Unmittelbarkeit liegt eine Unwirklichkeit schlimmster Art, ein moderner Akademismus des Effekts, der Aktualität, der zuletzt ebenso leblos erscheinen wird wie der formell rhetorische Akademismus.

Ein Schriftsteller von außerordentlicher Begabung und jener Reizbarkeit des Talents, welche nichts so sehr scheut, als sich selbst zu wiederholen, ein Realist des eigentümlichsten Gepräges, der eine ziemlich isolierte Stellung auch in der Gruppe der Autoren einnahm, die man als realistische Schule in Frankreich bezeichnen könnte, tritt uns in Flaubert entgegen. Die Erscheinung dieses Autors bewährt die Macht der großen litterarischen Tradition mitten im Verfall. Gustave Flaubert war am 12. Dezember 1821 zu Rouen geboren und starb am 7. Mai 1880 daselbst, erreichte also das sechzigste Lebensjahr nicht völlig. Sohn eines Arztes, hatte er sich anfänglich selbst den medizinischen Studien gewidmet, war aber früh von ihnen zur Litteratur übergegangen. Seine poetischen Anfänge fielen in die Zeit der letzten Siege der Romantik. Flaubert begann die litterarische Laufbahn als Schüler Victor Hugos und Alfred de Mussets. Das große Ziel aller französischen Autoren, auch derer, denen es Ernst um ihre Kunst ist: ein entscheidender Erfolg, ward auf diesem Weg nicht erreicht. Am wenigsten sind die ältern Arbeiten des Dichters ins Ausland gedrungen, das ja überhaupt nur von den Pariser Sensationserfolgen Notiz zu nehmen pflegt. So lernten „ganz Paris“ und das Ausland den Namen Flauberts erst kennen, als er mit dem Roman „Madame Bovary“ (Paris 1857) einen entscheidenden Schritt in das Gebiet des modernen Realismus und zwar des kühnsten und äußersten Realismus that. Der genannte, mit größter Sorgfalt ausgeführte Roman erregte ungeheures Aufsehen, brachte seinem Verfasser eine Anklage wegen Unsittlichkeit, eine Anklage, die mit Freisprechung endete, und rief die heftigsten kritischen Kontroversen hervor. Einer Generation, die „L'Assommoir“ und „Nana“ bewundern sieht, mag es fremdartig dünken, daß bei „Madame Bovary“ gestritten werden konnte, ob die von Flaubert beliebte Detaillierung des

Widrigen, Niedrigen und Ekelerregenden litterarisch berechtigt sei oder nicht. In „Madame Bovary" verwertete Flaubert die Beobachtungen und Erfahrungen, die er in seiner normännischen Heimat und bei seinen medizinischen Studien gemacht. Auf dem fest und sicher gezeichneten Hintergrund des Kleinlebens der französischen Provinz stellte der Roman die Geschichte einer Pachterstochter dar, die einen Landarzt heiratet, in thörichter Phantastik zum fortgesetzten Ehebruch, zum materiellen Ruin und schließlichen Selbstmord gelangt. Schritt für Schritt, mit psychologischer Feinheit und einschneidender Wahrheit entwickelt der Verfasser seine Handlung, seine Charaktere. Das Ganze hinterläßt einen um so peinlichern Eindruck, als der Rahmen eng, die Farbe des Bildes durchaus echt ist und man offenbar eine französische Alltagsgeschichte vor sich hat. Einzelne Szenen der „Madame Bovary" zeugen von jener Meisterschaft, die nur in ernster künstlerischer Arbeit errungen wird; der Stil des Buches ist sorgfältig, lebendig, frisch und doch prickelnd, mit den Situationen in eigentümlicher Weise wechselnd.

Der Erfolg von „Madame Bovary" gestattete Flaubert Reisen; er ging unter anderm nach Algier und Tunis. Entweder brachte er die Idee zu seinem Hauptwerk: „Salammbô" (Paris 1862), schon mit, oder er empfing sie auf der Stelle, wo das alte Karthago gestanden; er beschloß, einen historischen Roman mit dem eigenartigsten Hintergrund zu schreiben. Jenes Karthago, das im Mund jedes Lyceisten lebte, und von dessen Leben auch die gelehrtesten Archäologen eine sehr dämmerhafte Vorstellung hatten, sollte in seinem Roman lebendig werden. Die Zeit, in welcher „Salammbô" spielt, ist die nach der Beendigung des ersten Punischen Kriegs. Die antiken Schriftsteller erzählen, daß die phönikische Handelsrepublik gleich nach dem unglücklich geführten Kampf mit Rom einen gewaltigen, sie schon damals mit Vernichtung bedrohenden Aufstand ihrer Mietstruppen zu bestehen hatte, welchen ihr Feldherr Hamilkar Barkas mit aller Energie niederschlug. In diese nur lückenhaft und unzulänglich berichteten Ereignisse hinein verlegte Flaubert seinen Roman, ein Meisterstück im Aufgebot exotischer Schilderungen, nie erhörter, völlig neuer Effekte, die er aus den Einzelheiten des karthagischen Lebens und der grauenhaften Mischung von Barbarei und Hyperkultur gewann, welche in der meerbeherrschenden Stadt waltete. „Salammbô" ist ein ungesundes, kein leicht-

fertiges Buch; die entschiedene Hingabe des Autors an seinen Stoff, sein Ringen nach einem nicht bloß glänzenden, sondern eigentümlich kraftvollen Stil bekunden sich auf jeder Seite.

Die weitere Produktion des Autors bewegte sich fortdauernd zwischen den Gegensätzen ganz moderner und weit abliegender Stoffe, denen er Leben abzugewinnen und durch die er ein überreiztes Publikum, das dem naiv Schönen und unmittelbar Frischen keinerlei Sympathie mehr entgegenbringt, zu fesseln gedachte. Der „Salammbô" folgte einige Jahre später der Roman „Empfindsame Erziehung" („L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme", Paris 1869). Hier war es wiederum die Schilderung der französischen Provinz und der unwiderstehlichen Anziehungskraft, welche Paris auf die Provinzialen übt, die meisterhaft genannt werden mußte. Im gleichen Jahr errang Flaubert auf den Brettern des Châtelettheaters mit der phantastischen Feerie „Le château des cœurs" einen glänzenden Erfolg. Seine letzte große Produktion war „Die Versuchung des heiligen Antonius" („Tentation de saint Antoine", Paris 1874), ein geistvolles, aber durch und durch gemachtes, mit Wissensprunk überladenes und im innersten Kern unnatürliches Werk, dem die französische Kritik umsonst einen Platz neben Goethes „Faust" zu erstreiten versuchte. Danach erschienen noch 1877 „Drei Erzählungen", welche wiederum gleichmäßig den Geist und die stilistische Kunst und Sorgfalt des Autors, aber ebenso seine unzweifelhafte Hinneigung zum Manierismus bekundeten. Flauberts preziöse und originalitätssüchtige Manier war freilich litterarisch achtbarer und stand höher als die gemeine Popularitätssucht und freche Virtuosität der Mehrzahl jener Schriftsteller, welche seine Konkurrenten gewesen und ihn in der Meinung und Neigung des französischen Publikums bald weit genug hinter sich ließen.

Der Weg, den Flaubert mit „Madame Bovary" beschritten, war, wie aus allem Gesagten hervorgeht, und so isoliert sich Flaubert selbst hielt, nicht der Weg eines Einzelnen, sondern derjenige, auf den beinahe die gesamte litterarische Generation des zweiten Kaiserreichs sich wie von einer unwiderstehlichen Naturmacht hingedrängt sah. Die Entwickelungsgeschichte einer ganzen Reihe hervorragender Schriftsteller dieses Zeitraums zeigt anfänglich einen stillen Widerstand gegen den Zwang der allgemeinen Strömung, bald aber um so entschlossenere und

rückhaltlosere Hingabe an dieselbe, einem stillen Gesetz gehorchend, wonach der Einzelne nicht einmal mehr den Punkt zu bestimmen vermag, bis zu welchem er sich von der Strömung treiben lassen will. In der Beeinflussung des litterarischen Talents durch die öffentliche Meinung, die Anschauungen des maßgebenden Pariser Publikums und die stumme, aber unablässige Konkurrenz zahlreicher aufstrebender Talente liegt eine eherne Gewalt und Konsequenz. An der Entwickelung keines zweiten Schriftstellers der Neuzeit tritt das so überzeugend zu Tage wie an derjenigen Daudets. Der glänzendste Vertreter des Realismus im guten und poetischen Sinn erscheint in seinen letzten Werken beinahe zu dem anmutlosen und peinlichen Naturalismus hingedrängt, den inzwischen Emile Zola proklamiert hatte.

Alphonse Daudet ist am 30. Mai 1840 zu Nîmes als der Sohn eines Fabrikanten, der einer alten royalistisch gesinnten Familie des Südens angehörte, geboren und scheint, wenigstens wenn man, wie allgemein geschieht, gewisse Blätter der „Geschichte eines Kindes" als autobiographisch ansieht, eine sehr traurige Jugend verlebt zu haben. Seine Familie wurde durch die Februarrevolution von schweren Verlusten betroffen, die schließlich eine Trennung der Angehörigen zur Folge hatten. Mit sechzehn Jahren war er gezwungen, eine Hilfslehrerstelle (Maître d'études) am Collège zu Sarlande zu übernehmen. Als halbes Kind geriet er in Gesellschaft egoistischer Gesellen, die ihn in Schulden stürzten und betrogen, büßte infolge davon seine Stelle ein und sah sich genötigt, die Hilfe seines ältern Bruders, Erneste, der als Schriftsteller in Paris lebte, in Anspruch zu nehmen. Diese Hilfe wurde gewährt, Alphonse ging gleichfalls nach Paris, um dort den Kampf mit dem Dasein neu zu beginnen. Wie beinahe alle, denen der Stachel früher Leiden und früher Menschenverachtung in die Seele gedrückt wurde, vermochte er eine fröhliche Naivität und unbefangene Betrachtung gewisser menschlicher Dinge niemals zurückzugewinnen. Er versuchte gleich seinem Bruder, in Wahrheit mit größerm Talent als dieser begabt, sich durch seine Feder einen Weg ins Leben zu bahnen; er versuchte sich als Journalist, als Erzähler in kleinen Schilderungen aus der Provinz und als lyrischer Dichter. Hatten auch seine Gedichtsammlungen nur mäßigen Erfolg, so lenkten sie doch so viel Aufmerksamkeit auf ihn hin, daß er 1861 eine Anstellung im Sekretariat des Herzogs von Morny, des Halbbruders Napoleons III., fand,

die er bis zum Tode des Herzogs innehatte. Jetzt lernte er die große Welt von Paris kennen, erhielt Mittel zu Studienreisen nach Italien und dem Orient. Da er Muße genug behielt, seine litterarische Thätigkeit fortzusetzen, so erreichte er allmählich eine Anerkennung als Talent, wenn auch noch keinen der großen sensationellen Erfolge. Nach 1865 lebte er wieder lediglich seiner litterarischen Thätigkeit, im November 1875 erhielt sein Roman „Fromont jeune et Risler aîné“ den großen Preis der französischen Akademie und brachte es im Verlauf eines Jahrs zu vierzig Auflagen. Seitdem veröffentlichte er in rascher Folge eine Reihe von Produktionen, ohne sein Talent in der industriösen Vielschreiberei auszubeuten, die seit Balzac und Dumas in der französischen Litteratur Mode ist und bei jedem Berühmten vorausgesetzt wird.

Unter den Jugendproduktionen Daudets verdienen seine beiden lyrischen Sammlungen: „Liebesgedichte“ („Les amoureuses“, Paris 1858) und „Wandlungen“ („La double conversion“, ebendas. 1861) entschieden größere Beachtung, als sie gefunden haben. Denn sie erschließen die Tiefen einer Natur, welche sich in ihren größern Kunstwerken in eine undurchdringliche und kühle Objektivität zu hüllen liebt; sie lassen die Stürme und Schmerzen ahnen, welche durch diese Seele gezogen sind, bevor der Poet dahin gekommen ist, die „wirkliche“ Welt zu erkennen. Sie verraten, daß warme Empfindungen und glückselige Hoffnungen in ihm gelebt, daß er eine eigentümliche wertvolle Naturbetrachtung mit seinem persönlichen Empfinden verflochten hat. Sie sind nicht echte Lyrik im deutschen und englischen Sinn, ein Zug von elegischer Reflexion, erste leise Anwandlungen pessimistischer Resignation treten in ihnen zu Tage; aber sie gehören zu den besten französischen lyrischen Dichtungen, die während des zweiten Kaiserreichs überhaupt entstanden sind.

Unter den frühsten Arbeiten in Prosa verdient „Der kleine Dingsda. Geschichte eines Kindes“ („Le petit Chose, histoire d'un enfant“, Paris 1858) das stärkste Interesse. Wie schon angedeutet, enthält die Geschichte des kleinen Daniel Eyssette viel Momente aus Daudets eignem Jugendleben und scheint zu demselben in einem ähnlichen Verhältnis zu stehen wie die Geschichte David Copperfields zur Jugendgeschichte Dickens'. Der Held dieser Geschichte, der arme kleine Bursche, hat, nachdem es ihm in seiner Lehrerkarriere trübselig ergangen ist, und nachdem ihm

die Augen über die Schlechtigkeit der Freunde geöffnet sind, doch in Paris nichts Eiligeres zu thun, als in die geöffneten Arme einer Dame der Halbwelt zu sinken, aus denen ihn der mannhafte ältere Bruder reißen und retten muß. Danach, da sich gleichzeitig die Unzulänglichkeit seines litterarischen Talents offenbart hat, kehrt er ganz auf den französischen Tugendpfad zurück, er heiratet auf Wunsch seiner Familie die Tochter des Porzellanhändlers Peters und wird Teilnehmer der Firma, womit wenigstens die tröstliche Perspektive auf die künftige Million eröffnet ist.

Unter den weitern Dichtungen Daudets verdienen der Roman „Das Rotkäppchen" („Le chaperon rouge", Paris 1863) und die satirische Erzählung „Die erstaunlichen Abenteuer Tartarins von Tarascon" („Les aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon", ebendas. 1872) hervorgehoben zu werden, letztere um so mehr, als der Schriftsteller darin mutig dem Aberwitz und der falschen Renommage des Franctireurwesens entgegentrat, welche während des letzten Kriegs eine so große Rolle in Frankreich gespielt hatten. Die Parodie des Franctireurwesens schloß diejenige auf die fortgesetzten kriegerischen und Revanchegelüste mit ein. Als Dramatiker hatte Daudet verhältnismäßig wenig Glück. Die Operndichtung „Die Arleserin" („L'Arlésienne") lieferte allerdings einem der besten unter den jüngern französischen Komponisten (Bizet) die Unterlage für seinen Ruhm. Aber die Schauspiele: „Das letzte Idol" („Le dernier idole", 1862) und „Die weiße Nelke" („L'oeillet blanc", 1865) mußten sich mit einem Achtungserfolg begnügen und entbehren in der That des energischen dramatischen Lebens.

Die ganze Stärke und volle Eigentümlichkeit von Daudets Talent treten in seinen großen Romanen hervor. Der bedeutendste derselben bleibt wohl „Fromont und Risler" („Fromont jeune et Risler aîné", Paris 1875), eine Geschichte aus der vollen Wirklichkeit des heutigen Paris, erschütternd und wahr, ohne Sensationseffekte und dennoch von einer innern Furchtbarkeit, welche ihresgleichen sucht. Das Nebeneinander der strengen, aufreibenden Arbeit und der tollen, haltlosen Genußsucht, der bürgerlichen Ehrenhaftigkeit und der Verkommenheit der Halbwelt, das Ineinanderspielen beider Welten durch die Tausende von Existenzen, bei denen ein unbewachter Moment oder der Zufall entscheidet, ob sie der einen oder der andern angehören sollen, war

kaum je zuvor in einer so gedrängten, vorzüglich angelegten und durchgeführten Komposition dargestellt worden als in diesem Roman aus der Pariser Kaufmannswelt. Die thörichte Heirat des ältern Risler, welche zu einem verbrecherischen Verhältnis seines jungen Kompagnons mit Frau Sidonie führt, der daraus hervorwachsende moralische und materielle Ruin des Hauses, die furchtbare Entdeckung, welche durch die Enthüllungen des Kassierers Planus hereinbricht, die Rettung, welche durch Rislers Energie gebracht wird, und der tragische Schluß, den die verstoßene Sidonie dadurch herbeiführt, daß sie ihrem betrogenen Gatten die Thatsache enthüllt, daß auch sein Bruder Franz, auf den er Welten gebaut hätte, in Leidenschaft für sie entbrannt ist und ihr in einer schwachen Stunde den Vorschlag gemacht hat, mit ihm zu entfliehen, der Selbstmord des armen Risler, der diesen letzten Schlag nicht überwinden kann — alles ist von einer unwiderleglichen Folgerichtigkeit, von einer einfachen Wahrheit. Der Roman ist kein abenteuerlicher, unerhörter, sondern ein solcher, wie er jeden Tag innerhalb der Pariser bürgerlichen Sphären vorgeht, ohne daß es immer zu den letzten Konsequenzen kommt. Die ganze Anlage und Ausführung des Buches bekunden die Lebenskenntnis, die psychologische Schärfe, die künstlerische Meisterschaft Daudets. Das gedrängte Werk enthält keine Situation zu viel und keine zu wenig, Licht und Schatten sind gleichmäßig verteilt, und der Leser, der von der Dichtung die Erhebung in höhere und reinere Regionen fordert, kann wohl gegen die Wahl dieses Stücks Leben, nicht aber gegen die Wahrheit desselben protestieren. Der Realismus Daudets hat einen pessimistischen Anhauch, der Autor vermag der hohlen Äußerlichkeit des ihn umgebenden Lebens keine höhere Weihe zu geben, und er unterscheidet sich darin zu seinem Vorteil von den deutschen Realisten, daß er auch die bloße bürgerliche Respektabilität, die arbeitet, um Geld zu verdienen und die Ehre der Firma aufrecht zu erhalten, als ein höchst unzulängliches Surrogat für den Mangel großen Sinnes, einer edlern Bildung und warmen Gemütslebens ansieht.

Die nächstfolgenden Romane Daudets: „Jack" (Paris 1876) und „Der Nabob" („Le nabab", ebendas. 1876), waren weitere Bilder aus dem seltsam gearteten und durcheinander geworfenen „ganz Paris", wie es sich unter dem zweiten Kaisertum gestaltet hat. Das bleibend Menschliche, das in „Fromont und Risler"

stark mitgesprochen hatte, trat hier naturgemäß zurück und das Besondere, Sittengeschichtliche, ausschließlich einer bestimmten Zeit Angehörige in den Vordergrund. In „Jack“ erhalten wir die Lebens- und Leidensgeschichte eines unehelichen Sohns, dessen Mutter eine der großen Loretten von Paris ist, die auf ihren Lebenswegen von der Existenz dieses Sohns, den sie in ihrer Art gleichwohl liebt, bedenklich bedrückt wird. Man steckt den armen Jungen in eine verkommene Pension (bei deren karikierter Schilderung man unwillkürlich an die ähnlichen Szenen in Dickens' Romanen gemahnt wird), bringt ihn dann in den großen Eisengießereien zu Indret unter, der Stiefvater, den ihm seine Mutter gegeben hat, der Poetaster d'Argenson, beraubt ihn der einzigen ihm gehörigen Summe, Jack fristet sein Leben als Heizer auf einem Ozeandampfer weiter, leidet Schiffbruch, kehrt mit gebrochenem Herzen und gebrochener Gesundheit heim und stirbt im Hospital wenigstens mit der letzten Gewißheit, daß ihn seine Jugendgespielin Cécile immer und daß sie nur ihn geliebt hat. Größer angelegt, farbiger und bewegter als die Geschichte von Jack, die gleichwohl unübertreffliche Episoden französischer Lebenswahrheit enthält und volle Teilnahme am Geschick des armen Helden erzwingt, erscheint der Roman „Der Nabob“. Der Titelheld ist hier der Unternehmer Jansoulet, welcher mit zehn Frank in der Tasche nach Tunis gekommen ist und es dort als großer Unternehmer und Lieferant, der den Bei und die ganze tunesische Staatswirtschaft rücksichtslos ausgebeutet hat, zu vielen Millionen gebracht hat. So kehrt der goldbeladene, eitle, nach äußerlichen Ehren und allen Pariser Genüssen lechzende Jansoulet in das Paris des zweiten Kaiserreichs, das Paris des Herzogs von Mora (Morny), der Glücksritter, Abenteurer, Börsen- und Preßschwindler, der Charlatane und Bohémiens, der käuflichen Schönheiten jeder Art, jeden Grades zurück. Wie eine Bande von Wölfen auf einen Hirsch, stürzen sie sich alle auf ihn, und Jansoulet, der in Tunis so gerieben und geschickt war, alles zu seinem Vorteil zu lenken, wird hier in der That die Beute aller, wird geplündert, betrogen, betäubt, im Taumel von seinem ehemaligen Genossen und jetzigen Todfeind Hemerlinque niedergehetzt und stirbt in dem Augenblick, wo ihm sein getreuer und ehrenhafter Sekretär die Nachricht überbringen will, daß von den zahlreichen Millionen wenigstens einige letzte gerettet sind. Der Roman leidet an starken Unwahrscheinlichkeiten, seine

Lebenswahrheit und Bedeutung beruhen auf den Episoden; außer der meisterhaften Schilderung der Bohème, welche vorzüglich wie in allen Romanen Daudets ist, fesselt besonders die Episode des Herzogs von Mora, der Genußmensch und Mann der Phantasien bis ans Ende bleibt, die schöne junge Bildhauerin Felicia zur Mätresse gewinnt und an diesem letzten Triumph den Tod findet. Die Deutlichkeit und scharfe Zeichnung aller Bilder bis auf den eklen Moment, in welchem die Liebesbriefe an den Herzog von einem ergebenen Freund im Watercloset vernichtet werden, läßt nichts zu wünschen übrig; gewisse Meisterszenen, wie die des ländlichen Festes auf Jansoulets Besitzung, bei welchem der Bei von Tunis erwartet wird, konzentrieren in einer einzigen Situation eine Welt von Täuschungen, Lüge, Schein und Verkommenheit. Den gefährlichen Pfad des Porträtierens öffentlicher Persönlichkeiten setzte Daudet in seinen beiden nächsten Romanen: „Die Könige im Exil" („Les rois en exil", Paris 1879) und „Numa Roumestan" (ebendas. 1881), im erstern ohne sonderliches Glück, im letztern mit um so mehr Glück, fort. Im erstern Roman bildeten die abenteuerlichen und schmarotzenden Existenzen, welche sich um die zahlreichen in Paris lebenden Kronprätendenten drängen, willkommenen Stoff für die pessimistische Satire des Autors, im andern Roman wurden die äußere Größe und die hohle Erbärmlichkeit des ruhmredigen politischen Parvenüs aus dem Süden Frankreichs mit glänzendem Talent dargestellt, obschon auch hier die Handlung mehr und mehr den sichern Boden der Wahrscheinlichkeit und der Wahrheit verläßt, auf welchem Daudet in „Fromont und Risler" und im „Jack" noch gestanden. Unvermeidlich war es, daß der Held Numa Roumestan auf den erfolgreichsten Redner und Politiker des Jahrzehnts, auf Gambetta, gedeutet wurde, dessen Genosse in der „Bohème" Daudet in seiner ersten Pariser Zeit gewesen war.

In jedem der vorgenannten Romane hatte sich Daudet um einen oder einige Schritte jener Ausartung des pessimistischen Realismus genähert, welche das Lichtvolle, Gute, wahrhaft Schöne und menschlich Edle, weil es selten vorhanden ist und noch seltener augenfälligen Erfolg hat, nicht mehr zu denken vermag und die um der stärkern Wirkung willen die Darstellung des schlechthin Abscheulichen in allen seinen Einzelheiten bevorzugt, wenn nicht zu ihrer ausschließlichen Aufgabe macht. In seinem

neuesten Roman: „Sappho" (Paris 1884), nähert sich Daudet diesem (dem Zolaschen) Naturalismus, der Freude am Häßlichen, in bedenklichster Weise. Die Geschichte ist wiederum eine der für das neueste französische Leben so typischen, die eines jungen Mannes, welcher, nach Paris gekommen, um sich zu seiner Karriere vorzubereiten, ein ganz vorübergehendes flüchtiges Verhältnis mit einer jener Frauen anknüpft, die vor ihm so vielen andern angehört haben, und von dieser „Sappho" (sie führt den Kriegsnamen von einem Bildwerk her, zu dem sie einmal Modell gestanden hat) nicht wieder losgelassen wird. Die allmähliche Entnervung und Zerrüttung des Mannes durch dies Verhältnis ist mit einer psychologischen Sicherheit, aber auch mit einem Aufwand schmutziger Farben, widriger Züge dargestellt, welche aller Kunst Daudets, der Feinheit und Schärfe seines Stils spotten.

Der realistischen Schule im ursprünglichen Sinn gehört eine ganze Reihe von dramatischen Dichtern und Erzählern an, welche sich an Talent mit Sardou und Daudet nicht vergleichen lassen, in ihrer Art zu schaffen aber die Wirkung, die von den Genannten ausgeht, lediglich verstärken, da sie ihr ein Eignes und Eigentümliches, eine höhere oder auch nur mutigere Lebensauffassung nicht entgegenzusetzen haben. Aus der Reihe dieser Schriftsteller sei zuerst Hector Malot hervorgehoben, welcher, am 20. Mai 1830 zu La Bouille bei Rouen geboren, in Rouen und Paris die Rechte studierte, sich aber alsdann der Litteratur widmete. Das erste Buch von ihm, das ihn über die Masse der mittelmäßigen und der aufstrebenden namenlosen Schriftsteller hinaushob, war der Roman „Die Opfer der Liebe" („Les victimes de l'amour", Paris 1859—65). Es folgten dann: „Die Abenteuer Romain Kalbris'" („Les aventures de Romain Kalbris", Paris 1869), „Erinnerungen eines Verwundeten" („Souvenirs d'un blessé", ebendas. 1871), „Ein Landpfarrer" („Un curé de province", ebendas. 1872), „Eine Ehe unter dem zweiten Kaiserreich" („Un mariage sous le second empire", ebendas. 1873), „Die Tochter der Schauspielerin" („La fille de la comédienne", ebendas. 1875), „Ohne Familie" („Sans famille", ebendas. 1878), letzterer ein von der Akademie preisgekrönter Roman. Auch Hector Malot bekennt sich zum Realismus und setzt sein Hauptverdienst, beinahe sein einziges Verdienst in die treue Wiedergabe gewisser Gesellschafts-

zustände. Er ist nüchterner, bürgerlicher, prosaischer als Daudet und betrachtet die Unterordnung unter die in Frankreich herkömmliche, im ganzen gut und geschickt rechnende Familienkonvenienz in der Hauptsache als die Panacee für die sozialen Übel, die er so scharf sieht und mit ungefähr so viel Anteil darstellt wie die Mehrzahl seiner Genossen auf dem Gebiet des Gesellschaftsromans.

Nicht idealistischer und poetischer, aber maßvoller und vorsichtiger, dem Tagesgeschmack huldigend, ohne ihm in seinen Ausartungen und äußersten Forderungen zu folgen, erscheint Jules Claretie als Dramatiker und Romanschriftsteller, ein sehr produktiver Poet. Claretie ist am 3. Dezember 1840 zu Limoges geboren, besuchte das Pariser Lyceum Bonaparte und widmete sich sehr früh der Litteratur, in der er mit Feuilletons und Theaterkritiken debütierte. Schon 1863 schrieb er eine Dorfgeschichte: „Pierille“, die ihm die Anerkennung einer Meisterin wie Georges Sand eintrug; in den Jahren nach den Katastrophen von 1870 und 1871 gehörte er zu den wenigen produktiven Schriftstellern, welche der Versuchung, sich ins politische Leben zu werfen, widerstanden. Als Reiseschilderer, Essayist, populärer Historiker schrieb er eine große Zahl von Büchern, die wenigstens für den Augenblick viel gelesen wurden. Sichere Talentproben gab er in den Romanen: „Robert Burat“ (Paris 1866), einer Sensationsgeschichte mit einzelnen Momenten von wirklicher Darstellungskraft, „Madeleine Bertin“ (ebendas. 1868), „Zug 17“ („Le train 17“, ebendas. 1877). Als Dramatiker versuchte er umsonst mit einigen geschlossenen und klar entwickelten Stücken die Bretter zu gewinnen. Dagegen fanden lose Tableaus, Sittenbilder aus der Zeit der großen Revolution, Stücke dramatisierter Kulturgeschichte, welche unter der dritten Republik Mode wurden, großen Anklang. „Die Muscadins“, „Die Mirabeaus“, „Das Regiment Champagne“ und andre wurden mit Glück und jenen endlosen Wiederholungen dargestellt, welche zur Signatur durchgreifender Pariser Erfolge gehören.

In der geistigen Atmosphäre, in der Daudet groß wurde, scheint auch Georges Ohnet erwachsen. Unter den Romanen, die er seither veröffentlicht, wurde „Sergius Panin“ (Paris 1880) durch einen Preis der Akademie ausgezeichnet und ist in der That ein nach Inhalt und Form gleich charakteristisches



Buch. Die Geschichte des jungen polnischen Fürsten Panin, der die schöne Micheline Desvarennes, die blonde Millionärin, heiratet, um sich alsbald nach der Heirat allen seinen schlechten Instinkten und ungezügelten Leidenschaften zu überlassen, und der schließlich von seiner entschlossenen Schwiegermutter, der ehemaligen Bäckerin Madame Desvarennes, die um jeden Preis ihrer Tochter zu einem bessern Mann und zu besserm Glück verhelfen will, niedergeschossen wird wie ein schädliches Reptil, spiegelt wiederum treulich ein Stück Pariser Leben und gleichzeitig gewisse Ideale der heutigen französischen Welt. Der Roman Ohnets will sehr ethisch und pathetisch sein und ist dabei von der tiefsten Bewunderung des Geldes, des Luxus, des Erfolgs erfüllt. Die Idealfiguren des jungen Pierre Delarue, der blonden Micheline und des treuen Sekretärs Maréchal werden von den Gestalten des Fürsten und der Madame Desvarennes, des Gründers Herzog und des auvergnatischen Bankiers Cayrol, von der Gattin des letztern an Lebendigkeit und innerer Wahrscheinlichkeit weit übertroffen. Der Mangel an Einfachheit der Empfindung, der Hauch einer bedenklichen Hyperkultur machen sich in diesem Roman wie in beinahe allen ähnlich gepriesenen Büchern geltend. Und wunderlich genug, alle diese scharfen Psychologen und energischen Naturalisten, welche doch den Erscheinungen auf den Grund gehen wollen und die thatsächlichen Erscheinungen in der französischen Gesellschaft so gut und treu beobachten, gehen nie von der Vorstellung aus, daß in der Organisation dieser Gesellschaft selbst, in der überlieferten Ordnung der französischen Familie, ein Bruch, ein Übelstand vorhanden sei, aus dem sich alles andre notwendig und naturgemäß ergibt. Auch „Gräfin Sarah“ („Comtesse Sarah“, Paris 1882) gehört in die Gruppe der realistischen Romane. Als ein weiteres entscheidendes Moment in der neuesten Entwickelung der französischen Dichtung ist der dramatisch-theatralische Zug aller dieser Romane hervorzuheben. Dem Beifall der Lesewelt folgt die Dramatisierung aller auf dem Fuß; die Romane selbst lassen die epische Breite ganz fallen, erhalten mehr und mehr die Komposition eines Dramas.

Ein bloßer Sensationsschriftsteller, bei welchem der Realismus sich mit der neuesten Phantastik verbindet oder vielmehr in diese Phantastik umschlägt, war von vornherein und bleibt Jules Verne. Geboren am 8. Februar 1828 zu Nantes,

studierte er in Paris die Rechte, versuchte sich zuerst als Vaudevillepoet und erfand seit 1863, wo er mit der Erzählung „Fünf Wochen im Luftballon" die Reihe seiner grotesken Phantasiestücke eröffnete, den „naturwissenschaftlichen" Roman. Wäre es Verne nicht bis zu einem gewissen Punkt bitterer Ernst mit seinen Phantasien von der unbegrenzten Perfektibilität der Naturerforschung und technischen Erfindung, spürte man nicht in den verworrensten Kompositionen, daß er von der Großartigkeit dieser Erforschung und Erfindung mit berauscht ist, so könnte man die phantastischen Romane Vernes für Satiren auf den Schwindelgeist halten, welcher sich an gewissen Stellen der Vertreter der angewandten Mathematik bemächtigt hat. Aber Verne knüpft keineswegs an die Satiren Cyrano-Bergeracs, Swifts, Voltaires an, sondern erzählt im vollen Ernste die Dinge, welche sich ja doch in achtundvierzig Stunden begeben werden, wenn sie sich nicht gestern begeben haben. Auf diese Weise mischt der Schriftsteller seinen Phantasien nicht nur eine Menge realer Kenntnisse hinzu (was mit der Parodie noch völlig vereinbar wäre), sondern schlägt den Ton der modernen realistischen Erzählung an, sucht durch schärfste Detaillierung des Alltäglichen, tausendmal Geschilderten und unmerkliche Beimischung des nie Erhörten seine Leser in die volle Illusion zu versetzen. Die Romane: „Abenteuer des Kapitäns Hatteras" („Aventures du capitaine Hatteras", Paris 1866), „Die Kinder des Kapitäns Grant" („Les enfants du capitaine Grant", 1867—68), „Die geheimnisvolle Insel" („L'île mystérieuse", 1874), „Ein Winter im Eis" („Un hivernage dans les glâces", 1874), „Die Reise um die Erde in achtzig Tagen" („Le tour du monde en 80 jours", 1873), „Die fünfhundert Millionen der Begum" („Les cinq cents millions de la Begum", 1879), und wie sich die unübersehbare Reihe noch betiteln mag, zeigen, wie gern sich das hart realistische, materialistische Geschlecht dieser Tage in die unerhörtesten, unwahrscheinlichsten Dinge, in eine Welt phantastischer als die Märchen des Orients hineinziehen läßt, sofern die alten, rohen Ideale, Macht und Geld, in denselben auf einem Wege gewonnen werden, welcher dem Bildungsbewußtsein und den Lebensanschauungen der heutigen Massen wenigstens scheinbar entspricht.

Zweihundertundsechstes Kapitel.

Emile Zola und der Naturalismus.

Die ganze Reihe der bedeutendern französischen Talente, welche von Sardou über Daudet hinweg zu Ohnet und Malot reicht, vertritt, wie wir sehen, einen Realismus, der hier seine Nahrung aus einer pessimistischen Anschauung des Lebens empfängt und dort, oft ohne es zu wissen und zu wollen, in jenen Naturalismus übergeht, in welchem die Schilderung des Schlechten, Häßlichen, die Wiedergabe und Konzentration aller Auswüchse nicht nur menschlicher Leidenschaft und Irrung, sondern auch eines abnormen Kulturzustands und einer besonders ungesunden Kulturrichtung als einzige Wahrheit des Lebens gelten. Die mächtigen Einflüsse einer Zentralisation wie die französische, einer Periode wie die imperialistische, einer unter so besondern Bedingungen lebenden Stadt wie das moderne Paris drängten auch solche Autoren, welche nicht gerade in dieser vermeinten Wahrheit ihre Stärke suchten, auf die Seite derselben hinüber, die unheimliche Wirkung der die Poeten umgebenden Atmosphäre trat selbst da ein, wo die Talente Widerstand leisteten. Es war nur eine Konsequenz des vorhandenen Dranges, wenn die Litteratur immer unbedingter dem Naturalismus, d. h. einer ausschließlichern Darstellung der Nachtseiten des menschlichen Lebens, der Brutalität und der tierischen Instinkte, welche in allen Formen der Zivilisation fortbestehen, der niedern Bildungen und moralischen Mißbildungen der modernen Zustände, anheimfiel. Indem das Dasein jeder höhern Lebenserscheinung und jeder andern Empfindung schlechthin geleugnet oder als ein zufälliges und unwesentliches ignoriert und die Spiegelung menschlicher Armseligkeiten und Greuel als die einzige und ganze Wahrheit (la vérité vraie) bezeichnet ward, erschlossen sich jedenfalls ganz neue Gebiete der litterarischen Schöpfung. Gleichwohl würde der

Übergang vom pessimistisch gestimmten, aller Illusionen baren, aber schließlich den Eindrücken des Schönen und Reinen nicht völlig verschlossenen Realismus zum äußersten Naturalismus nicht mit so reißender Schnelle und mit so wuchtiger Nachwirkung erfolgt sein, wenn nicht ein mächtiger, an ursprünglicher darstellender Kraft und Stärke der Überzeugung die meisten Zeitgenossen überragender Schriftsteller wie Zola aufgetreten wäre. Die Schule, welche er in der französischen und in mehreren andern europäischen Litteraturen begründete, hat natürlich ihr letztes Wort noch nicht gesprochen, vielleicht selbst ihre äußersten Leistungen noch nicht gegeben. Jedoch läßt sich schon jetzt übersehen, daß sie, wie alle manieristischen und fanatisch einseitigen Schulen aller Kunst, nur eine kurze Zeit ausschließlicher Herrschaft haben kann und wird, ja daß trotz der unzweifelhaft großen und glänzenden Talente, die zur Fahne des Naturalismus stehen, seine Prinzipien nicht einmal in allen Litteraturen auch nur vorübergehend zur Alleinherrschaft gelangen werden.

Das unterscheidende Moment des neuesten Naturalismus lag in der Abkehr von der Kunst als solcher und der Anschauung, daß die Litteratur, wenn sie selbst keine Wissenschaft sei, doch keine andern Zwecke und Ziele als diejenigen einer Naturwissenschaft und einer Sozialwissenschaft haben dürfe. Wie Zola sich ausdrückt, „handelt es sich nur darum, durch treue Beobachtung und unbedingte Wiedergabe dieser Beobachtung die Wirklichkeit zu verständnisvollerer Anschauung zu bringen, als diese selbst es zu thun vermag“, handelt es sich darum, von der Phantasie als Grundlage der Dichtung entscheidend loszukommen und „an die Stelle der Phantasie Logik zu setzen“. Jede Art der Erfindung und auch der eigentlich künstlerischen Komposition gilt ihm als Romantik oder Phantastik, die Intuition, welche im zeugenden Augenblick das Kunstwerk als ein Ganzes sieht, leugnet er schlechthin oder erblickt in derselben die Aufhebung der Wirkungen, welche nach seiner Auffassung die Romanschreibung (die einzig berechtigte moderne Form litterarischer Darstellung) haben soll. Nach Zolas Schilderung verwandelt sich der Poet auf einem sehr einfachen Weg aus dem Phantasten in den Logiker und Analytiker. Die Handlung ergibt sich von selbst aus der treuen und scharfen Beobachtung. Für Zola ist „die wichtigste Arbeit, die Leute studieren, mit welchen sein Held zu thun haben, die Örtlichkeiten,

wo man ihn finden, die Luft, die er atmen wird, sein Gewerbe, seine Gewohnheiten bis auf die unbedeutendsten Züge und kleinsten Einzelheiten seines Tagewerks". Die Statistik, die Polizeiregister, die wissenschaftlichen, namentlich die medizinischen, Berichte, die Stadt- und Hauspläne und tausend seither mißachtete Dinge erlangen unter den Voraussetzungen dieses Naturalismus eine früher ungeahnte Wichtigkeit und werden Quellen der litterarischen Inspiration. Dann natürlich drängt sich die mißachtete, für unnötig und hinderlich erklärte Phantasie gleichsam wieder zu allen Hautporen herein; das einzige, was der „Wahrheit" dieses Naturalismus einen höhern Wert verleiht, als ihn bloße Thatsachenaufzählungen besitzen, entstammt dennoch der Phantasie, und indem der große Naturalist bemüht ist, die soziale „Atmosphäre", welche seine Helden und Heldinnen umgibt, in ihrer Totalität zu schildern und wirken zu lassen, ist er bereits wieder mitten in der Thätigkeit, welche er bei andern verwirft. Wohl nehmen Zola und die Naturalisten seiner Schule die Miene an, das Sympathische, welches die Romantiker im Leben gesucht oder willkürlich ins Leben hineingetragen haben, mit einer angeblichen „Wahrheit" zu vertauschen, die zu neunundneunzig Hundertsteln unsympathisch ist; aber gerade hierbei folgen sie weit mehr der Willkür als der logischen Notwendigkeit. In der Fülle der Erscheinungen allem aus dem Wege gehen, was schön, erfreulich oder auch nur tröstlich ist, schließt einen Willensakt in sich. Der Zoolog hat seine guten Gründe, warum er sich lieber mit jenen niedern Organisationen befaßt, die in ungeheuern Massen auftreten, als mit den höhern Gattungen, in denen die Individuen interessieren; der naturalistische Poet oder Romanschreiber mag Gründe haben, dies Verfahren nachzuahmen. Aber der Naturforscher schließt von seinen Beobachtungen dasjenige, was in der Natur schön und in seiner Weise bewunderungswürdig ist, niemals aus, während die gleichen Erscheinungen der Gesellschaft prinzipiell von der Beobachtung des naturalistischen Analytikers ausgeschlossen sind oder wenigstens niemals in seinen Gesichtskreis fallen. In Zolas und der verwandten Geister Romanen überwältigen neben der Fülle eines in letzter Instanz doch künstlerisch und auf die Wirkung berechneten Thatsachenmaterials, einer minutiösen, scharfen Beobachtung der unerschrockene Cynismus, welcher den Schleier vom Massenleben hinwegreißt und der blasierten Zivilisation zum

Bewußtsein bringt, wie tierisch roh, stumpf und unerquicklich ein ungeheurer Teil der Menschen dahinlebt, und eine Kunst des Vortrags, welche allerdings Verwandtschaft mit der Weise hat, in der ein experimentierender Mann der Wissenschaft atemlose Spannung bei seinen Hörern hervorzurufen versteht. Daß diese ganze Richtung den verschiedensten Tendenzen zu dienen vermag, lehrt ein Vergleich der französischen mit einigen hervorragenden norwegischen und russischen Naturalisten. Bei Zersetzung der alten Ideale, deren trügerisches Wesen vor allem nachgewiesen werden soll, können sehr verschieden geartete neue Ideale an die Stelle treten, und der Naturalismus, der hier im Interesse der philiströsesten Moral oder reiner Nützlichkeitszwecke arbeitet, verbindet sich da mit einer schwärmerischen Gläubigkeit und dort mit revolutionären Weltumwälzungsplänen.

An der Spitze der französischen naturalistischen Schule steht der Verfasser der großen Romanfolge „Die Rougon-Macquart" mit kaum bestrittener Autorität oder wenigstens von jener Glorie des großen Erfolgs umstrahlt, welche für gewisse Wirkungen unerläßlich ist. Er gehört zu jenen demonstrativen Talenten, an deren Art und Weise sich die Welt regelmäßig erst gewöhnen muß, um nach Überwindung ihres anfänglichen, schlecht motivierten Widerwillens in eine nicht besser motivierte schrankenlose Bewunderung zu fallen. Die Bedeutung der Zolaschen naturalistischen Kunst hat ein feinsinniger deutscher Beurteiler (J. Rodenberg) vor allem darein gesetzt, daß bei ihm „der Mechanismus der Natur auf die Gesellschaft angewandt ist. Unaufhörlich wie im täglichen Leben kehren dieselben Situationen wieder, aber stets mit kleinen Abweichungen, und in diesen, die das Werden bedingen, zeigt sich die ganze Stärke Zolas als Beobachter und Darsteller. Bis die Situation eine völlig neue geworden, geht sie durch unzählige Wiederholungen der alten, welche dem ungeübten Auge zum Verwechseln ähnlich erscheinen müssen. Aber der Blick Zolas erkennt den Punkt, an welchem die Neugestaltung ansetzt, wenn es eben noch nicht mehr als ein Punkt ist; er verfolgt seine Weiterbildung mit wunderbarem Scharfsinn, und wenn das Resultat fertig erscheint, haben wir nicht das Gefühl einer Überraschung, wohl aber das einer harten, eisernen Notwendigkeit. Es ist gewissermaßen ein Zwang, der die Leser der Zolaschen Romane vorwärts treibt." (J. Rodenberg, „Deutsche Rundschau", Bd. 20, S. 481.)

Emile Zola, geboren als der Sohn eines italienischen, nach Frankreich übergesiedelten Ingenieurs am 2. April 1840 zu Paris, verlebte seine erste Jugend in Aix und sonst im französischen Süden, besuchte von 1858 an das Lycee St.-Louis in Paris, widmete sich zuerst dem Buchhandel und arbeitete mehrere Jahre hindurch in der großen Buchhandlung von Hachette. Seine litterarische Laufbahn begann er mit Kritiken für eine Reihe von Zeitungen und Zeitschriften, die erst dann mehr beachtet wurden, als Zola in die Reihe der erfolgreichen Romanschriftsteller eingetreten war. Schon in den ersten sechziger Jahren hatte er sich in einigen Romanen versucht und, wenn auch anfänglich schwächer und schüchterner, den Ton angeschlagen, welcher seine spätern Produktionen durchklingt. Vom Jahr 1870 an lebte Zola ausschließlich seinem litterarischen Beruf; er ließ sich in der Nähe von Meudon nieder, wo er im ganzen in ziemlicher Zurückgezogenheit weilt und trotz der Reichtümer, die ihm die ungeheure Verbreitung seiner Romane gebracht, in wahrhaft spartanischer Einfachheit leben soll.

Die Jugendarbeiten Zolas: „Die Geheimnisse von Marseille“ („Les mystères de Marseille“, Paris 1861), „Claudes Beichte“ („La confession de Claude“, ebendas. 1865) und „Thérèse Raquin“, erwiesen bereits eine gewisse grausame Nüchternheit in der Auffassung des Lebens und der Menschennatur, das besondere Talent, von einer einzigen gegebenen Voraussetzung aus eine ganze Kette von Entwickelungen als „notwendig“ erscheinen zu lassen, zeichneten sich aber sonst durch nichts aus, was die Augen des französischen Publikums, damals in der Kokottenpoesie schwelgend, auf das neue Talent hätte lenken können. Erst „Madeleine Férat“ (Paris 1868), in welchem Roman die Überzeugungen des Verfassers über die Bedeutung und den unabwendbaren Einfluß der ererbten Anlagen Gestalt gewannen, verschaffte Zola eine Stellung in der Litteratur. Unmittelbar an diese psychologische Studie reihte sich der Beginn des großen Romancyklus „Die Rougon-Macquart“, welcher jedenfalls aus den Anregungen hervorging, die Balzac mit seiner „Menschlichen Komödie“ gegeben hatte, aber von Haus aus viel logischer, konsequenter, einheitlicher angelegt war als das erst später zusammengestellte cyklische Werk Balzacs. Mit den „Rougon-Macquart“ setzte Zola den analytischen „wissenschaftlichen“ Roman voll in Szene, indem er die Geschichte einer Familie

und ihrer erblichen Eigenschaften mit den Modifikationen der Nebenumstände, der veränderten äußern Verhältnisse, der Umgebungen, der ganzen Lebensatmosphäre vorführte. Seine gesamte Schilderung der Gesellschaft und die Psychologie seiner Gestalten sollten eine zuverlässige physiologische Basis erhalten. Für Zola war die Äußerlichkeit keine Äußerlichkeit mehr, insofern die Entwickelung seiner Charaktere von den sie umgebenden Straßen, Plätzen, Wohnungen, von der Atmosphäre und dem Geruch, welcher den Lokalitäten eigentümlich ist, in stärkster Weise beeinflußt wird. An die Stelle der poetischen Intuition trat nach Zolas Forderung der rein verständige Vorsatz, und der Zweck seiner Darstellung blieb jedenfalls ein außerpoetischer. Die Frage konnte nur die sein, ob der Schriftsteller mit seinem Vorsatz und seiner Beobachtung ein ethisches Prinzip verbinde, oder ob der erste und letzte Zweck dieser neuen Darstellung die Erregung höherer Spannung, die Befriedigung des Sensationshungers eines modernen, nervös erregten Publikums sei, wie Zolas Gegner behaupteten. Uns dünkt, daß der ethische Ernst Zolas oder besser die Neigung zum allerplattesten, allernüchternsten Moralisieren sowenig in Zweifel gezogen werden darf wie die Thatsache, daß seine Romane mit ihrer brutalen Detaillierung und der für pikant erachteten Darstellung gewisser Schlammregionen der modernen Gesellschaft durchaus dem Begehren des aufregungsbedürftigen, aber abgestumpften, nur durch die stärksten, unerhörtesten Reizmittel noch aufregungsfähigen Publikums entsprachen. Die ungeheure Wirkung seiner Bücher ist daher eine seinen Absichten vollkommen entgegengesetzte, er hat an wenig Stellen Nachdenken über die Gefahren gewisser sozialer Zustände, Abscheu gegen die von ihm breit geschilderten Laster, an den meisten nur Bewunderung vor seiner rücksichtslosen Virtuosität, seiner genauen Kenntnis der Untiefen des Lasters und jenes Wohlgefallen der Neugier geweckt, das von uralters her dem Seltsamen, nie Erhörten gewiß ist. Die Romanfolge wirkte und galt nicht als Ganzes, sondern die besonders sensationellen, für pikant erachteten Partien derselben wurden nach dem Belieben des französischen wie des nachfolgenden europäischen Publikums herausgerissen und ausgezeichnet. Der Grundgedanke, auf den Zola mit Recht großes Gewicht legt, hat die Masse seines Publikums nie gekümmert.

Die Reihe der zum großen Hauptwerk gehörigen Romane eröffneten die beiden Bücher: „Das Glück des Rougon“

(„La fortune de Rougon“, Paris 1871) und „La curée“ (ebendas. 1872), denen „Der Bauch von Paris“ („Le ventre de Paris“, ebendas. 1873), „Die Eroberung von Plassans“ („La conquête de Plassans“, ebendas. 1874), „Das Vergehen des Abbé Mouret“ („La faute de l'abbé Mouret“, ebendas. 1874), „Seine Exzellenz Eugène Rougon“ („Son Excellence Eugène Rougon“, ebendas. 1876) folgten. Alle diese Romane haben die politischen und gesellschaftlichen Zustände des zweiten Kaiserreichs zur Basis und stellen nebenbei eine schneidige Kritik desselben dar. Sie gehen von dem Satz aus, daß die verhängnisvollen und schlechten Instinkte des Bluts, welche in einer großen, in die verschiedensten Gesellschaftsschichten hinein verzweigten Familie die verschiedensten Formen annehmen können, doch endlich alle verwüstend und zersetzend auf die gesellschaftliche Gesundheit wirken müssen. In Zolas und wahrlich nicht nur in Zolas Augen ist die Allgemeinatmosphäre der zum Hintergrund dienenden Zeit dem Gedeihen jeder Form der moralischen Verkommenheit besonders zuträglich gewesen. Das unterscheidende Moment seiner Darstellungsweise liegt vorzugsweise darin, daß er die Unabwendbarkeit des erblichen Wahnsinns, der erblichen Trunksucht mit einer unbarmherzigen Konsequenz wieder und wieder einschärft und dabei in einer Weise eintönig wird, die der Moralstatistik verziehen werden mag, aber der Litteratur (um von der Poesie nicht zu sprechen) schlecht zu Gesicht steht. Jedenfalls aber liegt der endlosen Wiederholung bestimmter Momente nicht bloß die wissenschaftliche Beobachtungstreue, sondern ein ganz bestimmtes Bewußtsein eines eigentümlichen Effekts zu Grunde. Der ermüdete, abgespannte Leser, der sich durch die erschreckende Monotonie vieler Kapitel hindurchgearbeitet hat, wird von gewissen Wandlungen und Enthüllungen, von den eigentlich großen Szenen der Romanfolge blitzartig getroffen, mächtig ergriffen. Je unbarmherziger ihn der Autor zuerst auf die Folter der mitunter kleinlichsten Detaillierung gespannt, ihm auch nicht eine der zahllosen Erscheinungen der gerade in Frage stehenden Lokalität, des geschilderten Gesellschaftskreises erlassen hat, um so entschiedener muß in gewissen Momenten dieser ältern Teile der großen Romanfolge das Gefühl der Befreiung sein, das den Leser überkommt. Wer beispielsweise in der „Eroberung von Plassans“ die ganze öde Kleinstädterei der Vorgeschichte mit durchlebt hat, der empfängt von

der mit wildem Wahnsinn, Feuer und Mord aufgehenden Schlußkatastrophe einen wuchtigen, nachhaltigen Eindruck; bei einem phantasiereichern Dichter würde die letzte Häufung längst nicht die mächtige Wirkung hervorbringen. Der Reichtum der Beobachtung, der sozialen Studien in allen diesen Romanen, die Sorgfalt, mit der das kleinste Detail ausgeführt ist, zeugen für den Ernst der Arbeit, welchen der Schriftsteller seinen Zwecken widmet.

Die großen Erfolge Zolas, durch welche er alle zeitgenössischen Schriftsteller hinter sich ließ, begannen mit dem Roman „Die Branntweinkneipe" („L'assommoir", Paris 1877), der Geschichte der Vernichtung einer Pariser Volksfamilie durch den Alkoholteufel, der in allen Gestalten umgeht und seine Opfer rettungslos ins Verderben treibt. Wenn der Schriftsteller schon im „Ventre de Paris" die Gewohnheiten und Schicksale der Pariser Arbeiter mit großer Treue der Beobachtung, mit genauester Kenntnis des sittlichen, gemütlichen und materiellen Elends geschildert hatte, so entfaltete er in diesem Roman alle Vorzüge seiner naturalistischen Methode. Ohne Widerstand wird der Leser in die Arbeiterviertel von Paris hinein- und durch alle Szenen eines Lebens hindurchgeführt, dessen bestimmender Geist der Trunk mit all seinen entsetzlichen Varianten und Folgen ist. Während die ältern Moralisten, welche dergleichen dargestellt haben, die grellen und drastischen Momente, die den Untergang der Trinker herbeiführen, aus dem Zusammenhang des Alltags loslösen, gibt Zola ein volles Lebensbild aus der Pariser Arbeiterwelt. Lokale, Gestalten und Situationen, letztere mit allen grellen Farben und zum Teil sehr üblen Düften, werden uns anschaulich und mit zwingender Lebendigkeit vor Augen gebracht. Die unbarmherzige Logik, mit welcher sich das Schicksal von Gervaise aus den Voraussetzungen ihrer Geburt, aus den Verhältnissen, unter denen sie nach Paris kommt, aus der Luft, die sie in ihrer Waschanstalt, in ihrem Stadtviertel einatmet, aus der Ansteckungskraft der allgemeinen moralischen Krankheit, welche die Arbeiterkreise durchseucht, entwickelt, duldet keinen Widerspruch. Zola spricht nicht geradezu aus, daß es lediglich Wirkung gewisser Gelegenheitsursachen sei, wenn sich einige Individuen des Volks vor der Alkoholpest bewahren; aber es ergibt sich aus dem „Assommoir" von selbst, daß die Massen ihrem Verderben durch die Leidenschaft zum Trunk

zutreiben. Und das erscheint um so furchtbarer, als anderseits aus der Gesamtdarstellung dieses Pariser Arbeiterlebens erhellt, daß die unablässige, unvermeidliche Sorge um die Erhaltung des dürftigen Daseins dem verderbenden Laster die Thore breit aufreißt. Der Tod Coupeaus und Gervaises aus der gleichen Ursache eröffnet die Perspektive auf zahllose Lebensläufe, die unter gleichem schlimmen Gestirn stehen und in gleichem Elend enden müssen. Durch das Kind der unseligen Gervaise, Nana, sichert sich Zola den Übergang zu einem seiner spätern Romane. Die Darstellungsweise des „Assommoir" zeigt zum erstenmal die ganze Entschlossenheit, mit der Zola seinem Hauptzweck alles andre aufopfert; die Bevorzugung der häßlichen, widrigen und niedrigen Elemente des menschlichen Daseins, die schon in den frühern Romanen hervortrat, erscheint hier weit stärker und gewichtiger als zuvor. Und die Energie des Vortragstons wird durch die Hereinnahme der naturalistisch treuen Volkssprache, wiederum mit besonderer Bevorzugung ihrer Brutalitäten und unzweideutigen Zweideutigkeiten, verstärkt, so daß dem Leser auch aus dem Stil die Atmosphäre des ganzen Buches entgegenweht. Ohne Zweifel sind es die Macht und dämonische Anziehungskraft des starken Talents, welche den Leser des „Assommoir" in die von Zola bevorzugte Welt hineinzwingen, ihn mit einer aus Ekel, Grauen und fiebernder, gespannter Teilnahme gemischten Empfindung erfüllen. Aber dies Talent selbst steht so ausschließlich unter der Herrschaft eines durchaus einseitigen, ja unwahren Wahrheitsbegriffs, unter dem Druck des Verlangens nach dem nie Erhörten, unbedingt Packenden, daß es nur vorübergehend Schule machen kann.

Den im „Assommoir" eingeschlagenen Weg setzt der Autor im Roman „Nana" (Paris 1881) mit Entschlossenheit fort. Nana ist das Kind der Gervaise Macquart und des Metallarbeiters Coupeau, die beide am Trunk zu Grunde gegangen sind. Unter den Eindrücken des Lasters und Elends groß geworden, schon mit 15 Jahren Kurtisane, vertritt Nana die Rache, welche das Kind der verderbten Volkskreise an einer noch viel verdorbenern Aristokratie nimmt. Sie ist „die goldflimmernde Fliege, die aus dem Schmutz aufsteigt, aus dem Aas am Weg den tödlichen Stoff aufsaugt, surrend, schwirrend und tanzend davonfliegt und in den Palästen, durch deren offene Fenster sie eindringt, die Menschen schon durch ihre einfache Berührung vergiftet". Vom

Pflaster hinweg, auf welchem die Straßendirne ihren trostlosen Erwerb sucht, wird Nana durch ihre üppige Schönheit auf ein Theater und damit in die eigentlichen Kreise der Halbwelt befördert; sie wird zuerst Mätresse des Börsenjuden Steiner, der ihr ein Gut in der Nähe von Orléans kauft, dann die des Grafen von Muffat, eines hohen Würdenträgers des Kaiserreichs, der als Aristokrat und strenger Katholik bis in sein höheres Mannesalter ein musterhaftes Leben geführt und jetzt durch die sinnlichen Reize Nanas aller Willenskraft beraubt ist und sein häusliches Glück, sein Vermögen, seine Ehre und Würde daransetzt, die blonde Venus zu erobern, die sich von mehr als einem andern auf leichtere Bedingungen erobern läßt. Ehe er ihres Besitzes froh wird, faßt Nana für den brutalen Komiker Fontan vom Variététheater eine wirkliche Leidenschaft, die sie erst dann zu besiegen vermag, als sie der Komiker unter rohen Beschimpfungen nachts auf die Straße wirft. Da wendet sie sich zum Grafen Muffat zurück, der ihr ein Hotel, Equipage und einen fürstlichen Haushalt verspricht, wenn sie nun dauernd seine Geliebte sein will. Sie richtet sich in dem großen Hotel ein und beginnt mit wüster Wirtschaft und unersättlicher Verschwendungslust Muffat zu ruinieren, plündert dabei eine ganze Reihe von andern Männern, die sich in ihrem Netz fangen lassen, treibt den einen in den Tod, den andern in die Schande, zermalmt zwischen ihren weißen Zähnen alles, dessen sie habhaft werden kann. Sie beschimpft den Grafen Muffat durch eine stadtkundige Untreue nach der andern und spinnt zuletzt sogar ein Verhältnis mit dem Schwiegervater Muffats, dem Herrn von Chouard, einem greisen Wollüstling, an. Als es endlich zum Bruch zwischen ihr und dem Grafen kommt, verkauft Nana das ihr geschenkte Hotel, geht nach Rußland, wo sie neue Ernten hält, und kehrt mit vollen Koffern von Petersburg nach Paris zurück, weil sie wieder einmal eine Anwandlung von Mutterliebe (sie ist seit ihrem sechzehnten Jahr Mutter eines armen schwächlichen Knaben) verspürt hat. Sie findet ihr Kind an den Pocken erkrankt, wird von demselben angesteckt und stirbt im Augenblick, wo von den Boulevards herauf (es ist im Sommer 1870) das wahnsinnige Volksgeschrei: „à Berlin, à Berlin“ ertönt. Der Zusammenhang zwischen der sittlichen Fäulnis des zweiten Kaiserreichs und den in „Nana“ geschilderten Charakteren und Handlungen ist an sich klar genug, und die Schlußworte erhellen ihn blitzartig auch für den Gleichgültigsten.

Stellt „Nana“ die Entartung der Aristokratie dar, die sich ihren Phantasielaunen und Lüsten schrankenlos überlassen kann und ihres Ruins erst inne wird, wenn derselbe bis auf den Punkt gediehen ist, wo der Selbstmord als ultima ratio eintritt, so führt der Roman „Sudelküche“ („Pot-bouille“, Paris 1883) durchaus in bürgerliche, vorwiegend kleinbürgerliche, Kreise. Die Stickluft in ihnen erscheint beinahe noch schwüler, der durchdringende Küchengeruch noch ekelerregender als das scharfe Parfüm in der Kurtisanen-, Komödianten- und Gaunerwelt, mit der sich die Geburts- und Geldaristokratie in „Nana“ paart. Dies ehrlich arbeitende Bürgertum erscheint durchaus von der Gier nach Erwerb beherrscht und schafft sich durch eine Reihe geschlechtlicher Verhältnisse der unsagbarsten Art einen Reiz in der Eintönigkeit seines Daseins. Da aber der Schein bürgerlicher Respektabilität bei alledem festgehalten werden muß, so gedeiht in den Lebenskreisen, welche Zola in „Pot-bouille“ darstellt, die verächtlichste Heuchelei so üppig wie der Ehebruch und die heimliche Sünde, die hier jeden Scheins der Leidenschaft, jeder Romantik entkleidet und mit der plattesten Notdurft des Lebens und der widrigsten Gemeinheit des Alltags verquickt ist. Auch hier verdienen die Kraft der Charakteristik, die Mannigfaltigkeit menschlicher armseliger Existenzen, die dennoch in eine interessante Beleuchtung gerückt werden, die Schärfe und Sicherheit der Beobachtung, das außerordentliche Talent, die entscheidenden Momente des Daseins wahrzunehmen, die höchste Bewunderung. Die Vorgänge selbst können beinahe durchgehends nur Widerwillen, ja Ekel erwecken, ihre Verknüpfung durch den Schriftsteller, ihre logische Zusammenordnung, ihr gemeinsames Resultat interessieren und fesseln. Wenn Zola meint, die neue Form des Romans, die er fordere, müsse „von der vollen und ganzen Wahrheit der Natur, wie sie sich aus der exakten physiologischen Analyse ergebe“, erfüllt sein, wenn er behauptet, der Dichter müsse „hinter seinem Werk ganz verschwinden, Phantasie und Subjektivität davon ausschließen“, nichts geben als „ein getreues und vollständiges Protokoll der Natur, kein weiteres Verdienst beanspruchen als das der exakten Beobachtung, des möglichst tiefen Eindringens in den Gegenstand, der logischen Verknüpfung der Thatsachen“, er dürfe „nur die Thatsachen liefern und müsse das Urteil den Lesern überlassen, weil der naturalistische Autor (und kein andrer hat nach Zola auch nur den Schatten eines Lebens-

rechts) Gelehrter, Analytiker, Anatom und in seinen Werken die Sicherheit, die Solidität, die praktische Nützlichkeit der Werke der Wissenschaft vorhanden sei", so widerspricht dem der Totaleindruck seiner Werke. Nur weil eine außerordentliche, wenn auch wenig anziehende Persönlichkeit, eine subjektive Anschauung von seltener Stärke hinter diesen „Beobachtungen" steht, diese Beobachtungen mit Leidenschaft anstellt und ihre Masse mit Energie bewältigt, ist eine tiefere Teilnahme an dem von ihm bevorzugten Leben möglich. Und mit noch gehässigerer Ausschließlichkeit wird Zola die gesund Empfindenden nie überreden, daß seine „bittere Wirklichkeit" die einzige Wahrheit des Lebens sei und alle Poesie auf täuschenden und verführerischen Vorstellungen vom Leben beruhe.

Nächst Zola wurden als Vertreter des reinen Naturalismus am häufigsten die Brüder Edmond de Goncourt und Jules de Goncourt genannt, von denen der erstere noch in der Reihe der lebenden und schaffenden Schriftsteller steht. Sie gehören zu den eigentümlichsten Erscheinungen der neuern französischen Litteratur und zeichnen sich vor Zola von vornherein dadurch aus, daß ihr Naturalismus wohl das Seltsame und Außergewöhnliche, aber nicht ausschließlich das Häßliche und Brutale darzustellen liebt, daß ihre Energie minder groß, ihre Bildung tiefer und ausgeglichener erscheint als diejenige Zolas. Als Schriftsteller waren die beiden Brüder völlig Eine Persönlichkeit, wenn auch der überlebende ältere die Fähigkeit bewährt hat, Werke von gleichem Gehalt und gleicher Vollendung des Details hervorzubringen als vorher in der Gemeinschaft mit Jules. Edmond de Goncourt ward am 26. Mai 1822 zu Nancy, Jules de Goncourt am 17. Dezember 1830 zu Paris geboren. Beide waren Söhne eines höhern Offiziers, durch den Besitz eines mäßigen Vermögens unabhängig gestellt und darum im stande, sich ihren künstlerisch-litterarischen Neigungen, ihren Studien jahrelang mit vollem Behagen hinzugeben. In einer seltenen Unzertrennlichkeit unternahmen die Brüder gemeinsame Reisen durch Frankreich, zeichneten und aquarellierten, um sich die genaueste Kenntnis der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts zu erwerben, deren erneute Geltung wesentlich ihren kultur- und kunsthistorischen Schriften zu verdanken war. Sie begannen dann ihre poetische Laufbahn als Vaudeville- und Schauspieldichter, errangen indes als solche keine Erfolge. Von

1860 ab traten sie mit einer Reihe von Romanen eigentümlichster Art hervor, die sich nur langsam Bahn brachen. Beide Brüder waren lange als Kunstkenner und Kunstschriftsteller geschätzt, ehe man nur die geringste Notiz von ihren erzählenden Werken nahm. Der Nicht- oder Mißerfolg des Romans „Madame Gervaisais" wirkte auf Jules de Goncourts zarte Gesundheit derart ungünstig ein, daß er am 20. Juni 1870 in Auteuil bei Paris starb. Der überlebende Edmond widmete einige Jahre lediglich dem Andenken an seinen Bruder und der Neuherausgabe mehrerer ihrer gemeinsamen Werke, bis er sich zu einigen neuen Arbeiten emporraffte, die nunmehr allgemeine Bewunderung erregten und rückwirkend auch den frühern Werken der Goncourts zur Anerkennung verhalfen.

Gemeinsame Werke beider Brüder waren die Romane: „Charles Demailly" (Paris 1860), „Schwester Philomène" („Sœur Philomène", ebendas. 1861), „Renée Mauperin" (ebendas. 1864), „Germinie Lacerteux" (ebendas. 1865), „Manette Salomon" (ebendas. 1867) und „Madame Gervaisais" (ebendas. 1869). Sämtliche Romane entnehmen ihre Stoffe und ihre Charaktere dem Leben der Gegenwart, sie sind nach Brandes' Ausdruck „alle rein moderne und ohne jegliches romanhafte Gepräge, vielleicht die am wenigsten romanartigen Romane, die überhaupt geschrieben sind. Im gewöhnlichen Sinn des Worts sind diese Dichtungen nicht Romane. Die Verfasser haben den Namen nur behalten, weil uns ein moderner Name für die Sache fehlt. Die Romane der Brüder Goncourt haben keinen weiten Horizont, umspannen kein weites Feld und stellen dem Leser gewöhnlich nur wenig Personen vor. Ihre Stoffe sind ohne Ausnahme dem Privatleben entnommen, keine großen Charaktere, kein historisches Pathos, kein spannendes oder dramatisches Element. Ihre Psychologie ist Psychophysik. Sie haben sich nicht gescheut, bisweilen dem Häßlichen, dem niedrigen Laster einen Platz einzuräumen; sie haben aber immer die schneidende Disharmonie in tragische Wehmut aufzulösen gestrebt." („Deutsche Rundschau", Bd. 31, S. 63.) Unter diesen Studien aus dem modernen Leben ergreift namentlich „Renée Mauperin", die Geschichte eines jungen Mädchens aus der höhern Bourgeoisie, die in ihrer innern Vornehmheit und ihrer skrupulösen Ehrenhaftigkeit ihren egoistischen Bruder um jeden Preis von einer Spekulationsheirat zurückhalten

möchte und dadurch ein Duell veranlaßt, in welchem dieser Bruder fällt. Von Reue und Schmerz über diesen Ausgang gefoltert, erliegt Renée einer schmerzhaften Krankheit. Ebenso einfach in der Handlung, so entschieden auf die meisterhafte Darstellung einer interessanten Entwickelung beschränkt zeigt sich „Madame Gervaisais". Es ist die Geschichte der Bekehrung einer bedeutenden, geistig wohlangelegten, als Freidenkerin erzogenen Dame, welche bei einem Aufenthalt in Rom zum Katholizismus geführt wird. Die Detaillierung dieser an sich so unwahrscheinlichen Handlung, aller ihrer kleinen Motive, aller Eindrücke, aus denen sie hervorgeht, ist von wirklich geistigem Reiz. Die Verfasser meinen nicht den Schritt ihrer Heldin zu billigen, sie wollen ihn lediglich erklären und aus der Beschaffenheit der Heldin begreiflich machen.

Edmond de Goncourt allein schrieb die beiden Romane: „Elisa" („La fille Élisa", Paris 1878) und „Die Gebrüder Zemganno" („Les frères Zemganno", ebendas. 1879). In dem erstern, den er noch mit seinem Bruder geplant hatte, that er einen entscheidenden Schritt auf den schlimmsten Boden, dem die Blicke des Naturalismus unabläßig zugewandt blieben. Und wenn sich die Goncourts für ihre Stoffwahlen darauf beriefen, daß es Bescheidenheit sei, was sie zum Häßlichen führe, weil das Häßliche sich leichter wahr und charakteristisch darstellen lasse als das Schöne, so war der Überlebende diesmal überbescheiden gewesen. „Elisa" ist die Geschichte einer Straßendirne, freilich des trügerischen Glanzes und falschen Flitters entkleidet, mit welchem der jüngere Dumas und seine Genossen dergleichen Leben dargestellt hatten. Es gelang aller Kunst Goncourts nicht, das absolut Widerwärtige des Vorwurfs zu überwinden. Um so lebensvoller, erfrischender und liebenswürdiger erscheint das zweitgenannte Buch: „Die Gebrüder Zemganno", eine Verherrlichung des Zusammenlebens der beiden Goncourts in eigentümlicher Verhüllung. Die Gebrüder Zemganno sind zwei berühmte und bedeutende, in ihrer „Kunst" unabläßig vorwärts strebende Clowns des Zirkus. Miteinander studieren sie und führen ihre besten, das Publikum entzückenden Kunststücke aus, miteinander werden sie immer gewandter, immer kühner und experimentieren, als ob bei ihrer Arbeit nicht Leib und Leben eingesetzt werden müßten. Der ältere Bruder, Giovanni, erzieht, hütet, fördert den jüngern auf jede Weise, hat aber das Unglück, einen

durchaus neuen Sprung zu erfinden, bei dem der jüngere stürzt, das Bein bricht und zu weiterm Auftreten unfähig wird. Da nimmt er dem ältern Bruder das Versprechen ab, nie mit einem andern Künstler der Arena aufzutreten. Wahrhaft ergreifend sind die Szenen, in denen Giovanni den kranken Bruder pflegt und dabei unablässig noch seine Kunst, deren Paradies ihm hinfort verschlossen ist, für sich ausübt. Der Roman stellt mit vollem Realismus die Welt des Zirkus dar und ist dabei von einem lyrischen Hauch belebt, wie er voll nur aus der eignen Seele, dem eignen innern Leben eines Dichters strömen kann. In der Ausführung, im Stil unterscheidet er sich nur wenig von jenen Erzählungen, die Edmond de Goncourt mit seinem Bruder Jules gemeinsam geschrieben, so daß die alles scheidende Kritik Mühe genug haben würde, den Anteil der beiden Brüder an diesen eigentümlichen Werken jemals zu trennen.

Zola verwandter als die beiden Goncourts zeigt sich ein leidenschaftlich naturalistischer und vor keiner Konsequenz der „echten Wahrheit" zurückschreckender Schriftsteller wie Jorris Karl Huysmans, als Abkömmling einer holländischen Familie am 5. Februar 1848 zu Paris geboren. Er studierte die Rechte, bekleidete einen kleinern Posten im Ministerium des Innern und widmete sich seit den ersten siebziger Jahren ausschließlich der Litteratur. Als Herausgeber der Zeitschrift „La comédie humaine" gehört er auch zu den theoretischen Vorkämpfern der naturalistischen Schule. Schon seine ersten Romane: „Die Gewürzbüchse" („Le drageoir aux épices", Paris 1874) und „Martha" (ebendas. 1876), verkündeten ein Talent für rücksichtslose Photographie des Alltags und jene Vorliebe für das Häßliche und Widrige, durch welches die Naturalisten sich beinahe insgesamt auszeichnen. Seinen eigentlichen Ruf erlangte er durch „Schwester Vatard" („Sœur Vatard", Paris 1879), einen Roman, in welchem das Leben einer bestimmten Klasse von Pariser Arbeiterinnen mit all der Treue peinlicher und schmutziger Einzelheiten, mit den umgebenden Lüften und Düften geschildert wird, deutlich bis zum Ekel, in allen physischen und moralischen Tiefen bis zur Unheimlichkeit. Den brutalen Naturalismus dieses Buches überbietet Huysmans noch mit der Erzählung „Verheiratet" („En menage", Paris 1881), in welcher die Geschichte eines glücklichen Ehepaars erzählt wird, das sich wegen einer Untreue der Frau getrennt hat, aber am Ende doch

wieder zusammenkommt, weil beide das Behagen des häuslichen Herdes nicht entbehren mögen. Die Moral, daß es mit allen glücklichen Ehen im Grunde nicht besser beschaffen sei, ist handgreiflich genug und entspricht den Grundanschauungen vom Leben, welche die gesamte Schule verkündigt.

Auch Huysmans Energie sieht sich durch einen Schriftsteller wie Jean Richepin überboten, der zuerst mit lyrischen Dichtungen auftrat, aber im Roman „Die Leimrute" („La glu", Paris 1882) die einzige Darstellungsform ergriff, welcher die analytische Schule das Existenzrecht zugesteht. Die Analyse gilt diesmal dem Schicksal eines armen bretonischen Fischers, der das Unglück hat, sich in eine Pariser Dirne der untergeordnetsten und gefährlichsten Sorte zu verlieben. Die Überzeugung, daß nur die Verworfenheit, die Roheit, die Stupidität „wahr" seien, erstreckt sich bis auf die Handhabung der Sprache herunter, ein reines Französisch scheint zu den konventionellen Lügen der seitherigen Litteratur zu gehören.

Im Vergleich mit diesen Darstellungen des Lebens erscheinen gewisse Nebenleistungen der naturalistischen Litteratur nicht nur geistvoller, sondern selbst ästhetisch berechtigter. Dahin gehören die Kriminalromane von Emile Gaboriau, welcher, 1835 zu Saujon (Departement Niedercharente) geboren, zuerst in Paris als Kaufmann, danach als Schriftsteller sein Glück suchte und am 29. September 1873 starb. Seine Kenntnis des gesamten französischen Polizei-, Gerichts- und Verbrecherwesens verlieh den Erzählungen Gaboriaus die unentbehrliche realistische Unterlage. Poetisch sind die meisten dieser Romane, wie: „Der Prozeß Lerouge" („Le procès Lerouge", Paris 1866), „Orcivals Verbrechen" („Le crime d'Orcival", ebendas. 1867), „Pariser Sklaven" („Les esclaves de Paris", ebendas. 1869), so wertlos wie die große Mehrzahl der deutschen Kriminalromane; aber der Stoff ist durchgängig mit größerer Sicherheit ergriffen und mit größerer Virtuosität behandelt, die Charakteristik erscheint lebendiger, fesselnder, die Einzelausführung interessanter als in den Kriminalerzählungen gemeinen Schlags. Bei alledem aber überwiegt das Wohlgefallen an den Entartungen der menschlichen Natur, den Mißbildungen der Gesellschaft, welches diese ganze Litteratur auch da durchdringt, wo sie vorgibt, warnend, verhütend, abschreckend aufzutreten.

Eine eigentümliche Spezialität innerhalb des Naturalismus

vertritt Fernan Fabre. Geboren 1830 zu Bédarrieux, studierte er Medizin in Montpellier und Paris, machte sich in der Reihe der Pariser Dichter und Schöngeister zuerst durch die lyrische Sammlung „Epheublätter“ („Feuilles de lierre“, Paris 1853) bekannt und debütierte als Erzähler mit dem Roman „Die Courbezons“ (ebendas. 1861), einem Sittengemälde aus den Cevennen, das um seiner Frische und Anschaulichkeit willen Beifall fand und den Schriftsteller noch durchaus als bescheidenen Realisten zeigt, der die Schönheit im Charakteristischen zu finden weiß. Die Erzählungen: „Julien Savignac“ (Paris 1863) und „Der Geißhirt“ (ebendas. 1867) bezeichnen den allmählichen Übertritt Fabres zu den Naturalisten. Das Hauptwerk des Schriftstellers aber, welches ihm seinen Platz in der französischen Litteratur der Gegenwart errang und sichert, ist der Roman „Abbé Tigranes“ („L'abbé Tigrane“, Paris 1873), eins der Bücher, welche für den geistigen und künstlerischen Ernst zeugen, der mitten unter den widersprechenden Erscheinungen französischen Schrifttums fortlebt. „Abbé Tigranes“ ist eine auf genauester Sachkenntnis beruhende Darstellung der Welt des modernen Priestertums, und der Doppeltitel „Kandidat der päpstlichen Würde“ („Candidat à la papauté“) kennzeichnet schon den Grundgedanken. Der Held des naturalistischen Romans, in welchem von Liebe, vom Konflikt des natürlichen Menschen mit dem Priestergelübde nicht die Rede ist, Rufin Capdepont, der wegen seines Ehrgeizes und seiner wilden Natur von seinen Mitschülern im Seminar den Spitznamen König Tigranes erhielt, ist einer jener ehrgeizigen, herrschsüchtigen Priester, die mit allen Mitteln und um jeden Preis nach der Gewalt streben. Er ist gläubig, weil ihm ernste Zweifel gar nicht kommen können; aber er vollbringt im Interesse seiner Karriere die Wendung vom Gallikanismus zum Ultramontanismus mit Leichtigkeit und unglaublichem Geschick. Er strebt nach dem Bischofsitz von Lormières, dessen alten Inhaber Roquebrun er im Leben wie im Tod mit seiner Feindschaft beehrt hat, und dank seiner Schlangenklugheit, seiner eisernen Energie und den guten Ratschlägen des Abbé Mical, seines spätern Generalvikars, kommt er zum Ziel. Capdepont wird von der kaiserlichen Regierung trotz der Minierarbeit seiner Gegner im guten und schlimmen Sinn zum Bischof ernannt, vom päpstlichen Stuhl aber um so mehr bestätigt, als er in Rom längst hochangesehen ist. Er besitzt die Eigenschaft,

auf welche man am päpstlichen Hof den höchsten Wert legt, „eine Eigenschaft, welche die Kirche für das vornehmste Verdienst eines Geistlichen in Zeiten halten muß, wo die weltliche Gewalt den Gipfel der Anmaßung, der Verwegenheit, der Ruchlosigkeit und der Verderbtheit erstiegen hat: er ist mutig". Mit diesem Mute, der sich ebenso zum unbeugsamen Fanatismus steifen, wie zur weltklugen Benutzung aller äußern Umstände biegen kann, tritt er die Regierung seiner Diözese an. Auf den letzten Seiten des Buches sehen wir den Helden zum Erzbischof geworden, in gewisser Erwartung des Kardinalspurpurs, in dunkler, aber thatkräftig unermüdlicher Hoffnung auf eine künftige Erledigung des heiligen Stuhls, bei der nur Männer, wie er selbst ist, in Frage kommen können. Die naturalistische Meisterschaft Fabres gibt sich im „Abbé Tigranes" vor allem dadurch kund, daß der Verfasser nirgends aus dem Ton fällt, in welchem der gläubige Katholik diese Vorgänge berichten, diese Fragen erörtern würde; er verdient vollauf das Lob, welches ihm Zola mit den Worten spendet, daß der Autor „unter Priestern aufgewachsen sei und eine noch wenig durchforschte Welt, in der gewisse Leidenschaften und gewisse Regungen des Gemüts (Selbstsucht, Stolz, Herrschsucht) zu außergewöhnlicher Entwickelung kommen, vollendet darstelle". Auch die weitern Romane Fabres, „Barnabée" (Paris 1875) mit der Fortsetzung: „Mein Onkel Cölestin" (ebendas. 1881), stellen das geistliche Leben oder vielmehr das Leben der französischen Geistlichkeit mit einer Fülle feiner Beobachtungen und jener Züge dar, welche der gewöhnlichen Betrachtung der Dinge und Menschen verborgen bleiben. In Fabres Darstellung des gedrückten Daseins der niedern Geistlichkeit schleicht sich sogar ein sonst vom Naturalismus verpöntes Element der Rührung und wirklicher Poesie ein. Minder objektiv, satirischer tritt uns der Schriftsteller in dem Roman „König Ramire" („Le roi Ramire", Paris 1882) gegenüber, in welchem die Verquickung der südfranzösischen, von Priestern geleiteten Gesellschaft mit dem spanischen Karlismus vortrefflich dargestellt erscheint. Selbst in seinen schwächern Leistungen wahrt sich Fabre eine Sonderstellung, indem er sich sträubt, Paris für Frankreich gelten zu lassen, und sich der Schilderung der Pariser Kulturauswüchse, welche für die meisten Naturalisten die einzige und höchste Aufgabe der Litteratur ist, siegreich entzieht.

Zweihundertundsiebentes Kapitel.

Die französische Oppositionslitteratur.

Obschon die Blüte des Naturalismus erst unter der dritten Republik begann, so gehören Same und Keim desselben dem zweiten Kaiserreich und seiner Litteratur an. Die geistige Entwickelung in Frankreich hat seit dem September 1870 nichts oder nur wenig gezeitigt, was sich von der Entwickelung der fünfziger und sechziger Jahre wesentlich unterschiede. Im großen und ganzen ist die französische Litteratur unter der dritten Republik nur die Fortsetzung der in den fünfziger und sechziger Jahren hervorgetretenen Erscheinungen. Am deutlichsten stellt sich dies heraus, wenn man die Fortdauer und Fortwirkung auch jener Stimmungen und jener Schöpfungen betrachtet, die unter dem zweiten Kaiserreich der herrschenden Gewalt litterarische Opposition machten und jeden Auswuchs des sozialen Daseins wie jedes politische Mißgeschick Frankreichs dem 2. Dezember zuschoben, der Napoleon III. zur Gewalt geführt.

Lyriker, Dramatiker und Erzähler verbanden sich im Gefühl eines gemeinsamen Hasses und ließen ihre Tendenz die Verschiedenheiten der Anlage und des Inhalts ihrer Werke ausgleichen. Die Bekämpfung des Bonapartismus und Imperialismus brachte von selbst eine gewisse Feindseligkeit gegen jene Litteratur mit sich, die dem zweiten Kaiserreich vorzugsweise ihre Entstehung verdankte. Im allgemeinen hegten die Oppositionsdichter wohl andre Lebensanschauungen als die Anhänger der herrschenden Richtung, jedoch gab es auch solche, welche den politischen Gegensatz für ausreichend hielten und von keinem andern wissen wollten. Die Führung der ganzen litterarischen Gruppe, die wir hier im Auge haben, stand bei dem greisen Victor Hugo, der in Prosa und Vers das zweite Kaiserreich während seiner ganzen Dauer unversöhnlich bekämpfte. In den fünfziger und ersten sechziger

Jahren fand Victor Hugo nur vereinzelte poetische Nachklänge. Am lautesten ertönten dieselben aus den Reihen der Studenten- und der Arbeiterdichtung, in welcher die revolutionäre Grundstimmung der vorangegangenen Periode herrschend blieb. Namentlich die Gedichte von **Pierre Dupont** (geboren am 23. April 1821 zu Lyon, gestorben 1870 in Paris), den man nicht mit Unrecht als den Béranger des Sozialismus bezeichnet hat, waren versifizierte und stimmungsgewaltige politische Pamphlete; die Sammlungen seiner Dichtungen als „**Volksmuse**" („Muse populaire", Paris 1851) und „**Lieder und Gesänge**" („Chants et chansons", ebendas. 1854) sowie die revolutionär-elegischen Refraingedichte von **Gustave Leroy**[1] erwiesen die Fortdauer unverminderter grimmiger Feindseligkeit gegen den Imperialismus oder besser gegen jeden Träger der obersten Staatsgewalt. Die Gedichte von A. **Rogeard** („Der Löwe vom Quartier latin"), welche sich gegen den Ausgang des Kaiserreichs an diejenigen aus den fünfziger Jahren anschlossen, verkündeten eintönig und ohne tieferes poetisches Leben immer denselben Haß, dieselbe Zuversicht, daß der Revolution die Zukunft gehöre. Neu und bedeutsam war in dieser Poesie nur die Ablösung des politischen Freiheitspathos durch das sozialistische, welches sich namentlich in Pierre Duponts Dichtungen mit einer gewissen Energie geltend machte.

Die eigentlich revolutionäre Poesie, soweit sie sich nicht geheimer Pressen bediente, konnte von der kaiserlichen Polizei leicht unterdrückt werden. Schwerer war die Opposition zu bekämpfen, welche sich der verschiedensten poetischen Formen bediente und hinter allen erdenklichen Darstellungsvorwänden barg. Schon dem Fabeldichter **Pierre Lachambeaudie**, geboren am 16. Dezember 1807 zu Sarlat (Dordogne), gestorben am 7. Juli 1872 in Brunoy bei Paris, der nach dem Staatsstreich zur Deportation nach Cayenne verurteilt, aber auf Fürsprache des Ministers Persigny begnadigt ward, ließ sich die politische Spitze seiner volkstümlichen und weitverbreiteten Fabeln nicht immer nachweisen. Die „**Fabeln und vermischten Dichtungen**" („Fables et poésies diverses", Paris 1858), die „**Fabeln und neuen Dichtungen**" („Fables et poésies nouvelles", ebendas. 1865)

[1] Deutsche Übertragung der hervorragendsten Gedichte dieser Art in „Die Arbeiterdichtung in Frankreich. Ausgewählte Lieder französischer Proletarier" von Adolf Strodtmann (Hamburg 1863).



schlagen abwechselnd einen allgemein belehrenden, volkstümlich-heitern und einen bitter-satirischen oder elegisch zürnenden Ton an; die Nutzanwendungen auf die Gegenwart ergaben sich da, wo sie der Poet klüglich verschwieg, von selbst.

Mit Vorliebe bediente sich die Oppositionslitteratur für ihre Zwecke der phantastischen Satire. Als Meister derselben trat Edouard de Laboulaye hervor. Geboren am 18. Januar 1811 zu Paris, studierte er die Rechte, ward 1843 Advokat, 1849 Professor der vergleichenden Rechtswissenschaft am Collège de France, trat nach dem Sturz des Kaiserreichs in die französische Nationalversammlung und ward 1876 zum lebenslänglichen Mitglied des Senats ernannt. Laboulaye starb am 25. Mai 1883 in Paris. Seinen Ruf als poetischer Schriftsteller verdankte er den satirischen Romanen: „Paris in Amerika" („Paris en Amérique", Paris 1865) und „Prinz Pudel" („Le prince Caniche", ebendas. 1868). Das erstgenannte Buch erscheint dadurch besonders charakteristisch, daß es der selbstzufriedenen Unnahbarkeit, mit welcher die Franzosen ihre Lebensgewohnheiten und sozialen Traditionen betrachten und mitten unter allen politischen Gärungen und Umwälzungen zäh festhalten, einen Stoß gab. Die Gegenüberstellung amerikanischen Lebens und amerikanischer Sitte entsprach den republikanischen Gesinnungen Laboulayes, der Satire liegt in den meisten Kapiteln ein tieferer Ernst zu Grunde, die Bekämpfung der französischen Eheauffassung entsprang einer vollen Einsicht in die gefährlichste Wunde des sozialen Systems in Frankreich. Natürlich geht es weder in diesem Roman noch in dem launigen Märchen „Prinz Pudel", einer geistreichen Verhöhnung des Polizeistaats, ohne Übertreibungen ab. Der politische Antagonismus gegen den Kaiser und das Kaiserreich übersah nur zu leicht, daß die unerfreulichsten Zustände der fünfziger Jahre unvermeidliche Konsequenzen der ganzen französischen Entwickelungen seit 1830 waren.

Hauptvertreter der oppositionellen Überzeugungen und Stimmungen in der belletristischen Litteratur waren die Elsässer Zwillingsautoren, die unter dem Namen Erckmann-Chatrian zu einer besondern Art der Berühmtheit gelangten. Emile Erckmann ward als Sohn eines Buchhändlers am 20. Mai 1822 zu Pfalzburg im Elsaß geboren, studierte zu Paris die Rechte, widmete sich aber seit 1860 und nach seinen ersten größern Erfolgen der Litteratur, in welcher er von vornherein in Gemein-

samkeit mit seinem Freund Alexandre Chatrian mit dem Roman „Der Doktor Matthäus“ debütiert hatte. Chatrian war am 18. Dezember 1826 zu Soldatenthal im Departement Meurthe geboren, wirkte nach seinen Studien als Lehrer am Collège seiner Vaterstadt, bis er sich mit Erckmann zu gemeinsamer litterarischer Thätigkeit verband. Die beiden zu Einem Autor verschmolzenen Schriftsteller gingen ursprünglich von der Dorfgeschichte aus, sie wußten, daß das mit Frankreich politisch verbundene Elsaß und Lothringen dank seiner deutschen Bevölkerung eine Fülle charakteristischer Besonderheiten aufzuweisen hatte, die der Mehrzahl der Franzosen fremd waren und die um ihrer Neuheit willen interessieren konnten. Da die Napoleonische Regierung darauf ausging, Elsaß so rasch wie nur immer möglich zu französieren, so lag schon in der Betonung der heimatlichen Erinnerungen und Eindrücke Erckmann-Chatrians eine gewisse Opposition. Eine stärkere gab sich in der Verherrlichung bürgerlich und ländlich einfacher Zustände gegenüber den Sitten und Neigungen des Tags kund, eine stärkste und am besten verstandene in der bittern Verurteilung des alles Privatglück vernichtenden politischen Ehrgeizes, wie sie namentlich in der „Geschichte eines Konskribierten von 1813“ und in „Waterloo“ zu Tage trat. Es ist sehr fraglich, ob ohne die Würze dieser Opposition, welche überall verstanden und von weiten Kreisen geteilt wurde, die verhältnismäßig einfache, bescheidene Erzählungsweise des Doppelautors so außerordentlichen Beifall gefunden hätte, als ihr in der That zu teil ward. Das Jahr 1870 fand Erckmann-Chatrian in Paris. Hatten sie schon in ihren ältern Erzählungen eine außerordentliche und prinzipielle Begeisterung für die erste französische Republik an den Tag gelegt, so schlossen sie sich der dritten unbedingt an und vertraten fortan in ihren Schriften den wilden Deutschenhaß der in Frankreich verbliebenen oder dahin ausgewanderten Elsässer. Ihre spätern Romane und Schauspiele erfreuten sich trotzdem nur eines mäßigen Erfolgs, weil die geringe Produktionskraft erschöpft war und die tendenziöse Überhitzung, die Revancheleidenschaft schlechten Ersatz für den Verlust der ursprünglichen Naivität bietet.

Die in ihrer Weise bedeutendsten Bücher von Erckmann-Chatrian waren die „Geschichte eines Konskribierten von 1813“ („Histoire d'un conscrit de 1813“, Paris 1864) und die dazu gehörige Fortsetzung: „Waterloo“ (ebendas. 1865). Na-

mentlich die erstgenannte Erzählung zeichnet sich durch behagliche Detaillierung, durch die geschickteste Hervorhebung des Gegensatzes zwischen dem kriegerisch erobernden Ehrgeiz und dem Idyll des Volkslebens, der brutalen Zerstörung dieses Idylls durch die Aushebung des jungen Helden, durch lebendige Darstellung der Schrecknisse des Sommer- und Herbstfeldzugs in Deutschland in besonderer Weise aus; in die Geschichte „Waterloo" drängt sich schon ein Element des Chauvinismus herein. Denn bei aller Abneigung gegen den kriegerischen Bonapartismus, dessen Nimbus sie mit Eifer zu zerstören trachteten, verleugneten Erckmann-Chatrian die französisch-elsässische Kriegsbegeisterung nicht; die Fabel von der Nationalerhebung 1792 und 1793, jede Sage von der großen Revolution gilt ihnen als heilige Wahrheit. Die Erzählungen: „Madame Therese, oder die Freiwilligen von 1792" („Madame Thérèse, ou les volontaires de 1792", Paris 1863) und die „Geschichte eines Landmanns" („Histoire d'un paysan", ebendas. 1868—70) beweisen hinlänglich, mit welcher tendenziösen Einseitigkeit Erckmann-Chatrian die Vorgänge und Menschen darstellen, welche die Sonne der Republik beleuchtet und verklärt. Indessen liegt ihre Stärke nicht in der Vorführung der kriegerischen, sondern der friedlichen Szenen. In der realistischen Kleinmalerei, der behaglichen Ausspinnung einer kleinen idyllischen Liebes- und Heiratsgeschichte, in der Verherrlichung von bäuerlich und kleinbürgerlich braven Charakteren, in der Wiedergabe von verborgenen, nur scheinbar unwesentlichen Zügen des Volkslebens, in der schlichten, aber außerordentlich lebendigen Schilderung der heimatlichen Landschaft, der stillen, kleinen Städte, der Dörfer und Weiler in den Vogesen sind Erckmann-Chatrian vortrefflich. Eine gewisse Nüchternheit verleugnen sie freilich niemals, das Licht und der Duft, die um die Dorfgeschichten der George Sand schweben, fehlten ihren Elsässer Lebensbildern. Der Realismus Erckmann-Chatrians, den übrigens die spätern Naturalisten mit äußerster Geringschätzung ansahen, zeigt sich in den „Berggeschichten" („Contes de la montagne", Paris 1860), „Meister Daniel Rock" („Maître Daniel Rock", ebendas. 1861), „Freund Fritz" („L'ami Fritz", ebendas. 1864; 1876 erfolgreich von Erckmann-Chatrian selbst dramatisiert), „Das Forsthaus" („La maison forestière", ebendas. 1865) in voller Frische; die Wirkung dieser Erzählungen ward den Siegen zugezählt, welche die politisch-

litterarische Opposition gegen das Kaiserreich erfocht. Von den nach 1870 entstandenen Werken des Doppelschriftstellers seien nur „Brigadier Friedrich“ („Le brigadier Frédéric“, Paris 1874), „Meister Kaspar Fix“ („Maître Gaspard Fix“, ebendas. 1878), die „Vogesischen Geschichten“ („Contes vosges“, ebendas. 1877), „Großvater Lebigre“ („Le grand-père Lebigre“, ebendas. 1880) genannt. Die antideutsche Tendenz in ihnen versteigt sich bis zur sinn- und geschmacklosen Raserei, die ursprüngliche Aufgabe Erckmann-Chatrians, elsässisches Leben mit Treue und Frische darzustellen, wird dadurch in den Hintergrund gedrängt. Die Charakteristik der Bauern, Wildhüter und Waldwärter, Gendarmen und alten Soldaten, der Wirte und biedern Handwerker, in denen sie sich auszeichneten, verliert durch die Franctireurfärbung, welche sie jetzt allesamt erhalten, viel an innerer Wahrheit und äußerer Deutlichkeit; selbst der Stil büßt vom Reiz der klaren Einfachheit, durch den er sich sonst ausgezeichnet hatte, beträchtlich ein und wurde zugleich roh und preziös.

Die Oppositionsdichtung vertrat auch einer der wenigen Nachfolger, die Lamartine in der französischen Dichtung gefunden, Victor de Laprade. Geboren am 13. Januar 1812 zu Montbrison, studierte er in Lyon die Rechte, ward Advokat und nach wechselnden Geschicken als Poet 1858 Mitglied der französischen Akademie. Seine Jugenddichtungen: „Der Balsam Magdalenes“ („Les parfums de Madeleine“, Paris 1839) und „Der zürnende Jesus“ („La colère de Jésus“, ebendas. 1840) entstammten durchaus den Lamartineschen Harmonien. Viel selbständiger trat Laprade in seinen „Symphonien“ (Paris 1862) und „Heroischen Idyllen“ („Idylles héroïques“, ebendas. 1858) auf. Am bedeutendsten erscheint er in der Satire, die er gegen den ganzen Geist dieser Tage, nicht ausschließlich gegen das Kaisertum richtet. Zornsprühend verkündet er, daß die Tribunen heute um nichts besser und edler sind als die Höflinge, schonungslos reißt er dem Zeitalter die Maske vom Gesicht, einer Zeit, in der Tartüff regiert und bald in der Bluse dem Volk, bald in feierlicher Toilette dem Fürsten den Hof macht. Die Dichtung Laprades ist in Wahrheit noch eine Stimme aus dem Frankreich der zwanziger und dreißiger Jahre, leider gebricht es dieser Stimme an Fülle des Wohlklangs und zwingender, hinreißender Kraft.

Auch von legitimistischer Seite, aus den Reihen der Anhänger des Hauses Bourbon, die sich freilich immer beträchtlicher

lichteten, ward dem Kaiserreich eine politische und litterarische Opposition entgegengesetzt. Ein poetischer und kritischer Vertreter der legitimistischen Partei war unter andern Armand Augustin Joseph Marie Ferrard, Graf von Pontmartin. Geboren am 16. Juni 1811 zu Avignon, besuchte er das Collège Louis in Paris, studierte die Rechte und wirkte dann als Journalist unter dem Bürgerkönigtum, der zweiten Republik und dem Kaiserreich für die in den Julitagen besiegte Sache der alten Dynastie. Von seinen zahlreichen kritischen Schriften, Plaudereien, Erzählungen erregten in den sechziger Jahren namentlich die „Freitage der Madame Charbonneau“ („Jeudis de Madame Charbonneau“, Paris 1862) mit ihren scharfen Spitzen gegen das Leben und Treiben am kaiserlichen Hof und in dessen nächsten Umgebungen großes Aufsehen. Die Romane: „Erinnerungen eines Notars“ („Mémoires d'un notaire“, Paris 1853), „In der Dämmerung“ („Entre chien et loup“, ebendas. 1866) und „Der Pate Beaumarchais'“ („Le filleul de Beaumarchais“, ebendas. 1872) sind harmloser, doch verleugnen sie die spezifisch katholischen und gegen die geistigen Grundstimmungen der Neuzeit gerichteten Gesinnungen des Verfassers nicht. Der Genußsucht und dem Unglauben der Zeit trat auch ein Schriftsteller wie Alfred des Essarts, der Verfasser des Romans „Martha“ („Marthe“, Paris 1865), mit tendenziöser Schärfe entgegen. Die Heldin Martha Kervalic ist eine christliche Heilige von echter Farbe, die als Gouvernante in einer hochangesehenen Bayonner Familie den blasiert atheistischen Bruder ihrer Schülerin, Charles, mit Hilfe von Thomas a Kempis und seiner „Nachfolge Christi“ zu einem neuen, reinen Leben bekehrt. Natürlich faßt Charles eine Leidenschaft für das hochherzige Mädchen, und ebenso natürlich widersetzt sich die Mutter des vornehmen jungen Mannes der Heirat mit einer Gouvernante. Marthas Herz schlägt für ihren Bekehrten, aber ihre christlich-konservative Weltanschauung gebietet ihr, die Trennung von demselben als Fügung Gottes anzusehen und später fromm resigniert zu sterben. Die echt romanische Auffassung, daß die Liebe um so viel edler und reiner sei, je weniger ihre Wünsche gekrönt werden, hatte in der jüngsten Litteraturperiode wenigstens allen Reiz der Abwechselung und des Gegensatzes zu der landläufigen Darstellung für sich.

Zweihundertundachtes Kapitel.

Idealistische und akademische Gegenstrebungen.

Die Tradition und das Bedürfnis kleinerer Kreise sorgen auch in Tagen wie die gegenwärtigen dafür, daß ein gegensätzliches Prinzip, ein gewisser Idealismus, wie er auch im besondern geartet sein möge, nicht völlig aus einer großen Litteratur verschwinden kann. Die maßgebenden Poeten und Schriftsteller des heutigen Frankreich gehören fast ausnahmslos der realistischen, ja der extrem naturalistischen Schule an, der Erfolg ist, mit seltenen Ausnahmen, nur bei ihnen zu finden; aber trotz alledem behaupten sich nicht nur einzelne Anhänger und Vertreter des alten akademischen Stils, der im tiefsten Kern doch einem Nationalbedürfnis, einem starken Zug des Nationalwesens entspricht, sondern auch einige wahrhaft idealistisch beseelte, zu einer völlig andern Auffassung des Lebens und ihrer poetischen Aufgabe neigende Naturen. Schlimm nur, daß es bis heute nicht die starken und darum zwingenden und siegreichen Naturen sind, welche sich dem reißenden Strom entgegenstemmen, der mehr und mehr seine Hauptzuflüsse aus allen Kloaken von Paris zu erhalten scheint.

Der älteste der Poeten, welche von der französischen Kritik gelegentlich als Vertreter eines „Neoromantizismus" bezeichnet und lediglich von jenem kleinen Teil des Publikums geschätzt werden, der ein Gefühl für elegante Form, für Schönheit des Verses und Anmut des Stils bewahrt hat, ist wohl Théodore Follain de Banville. Geboren am 14. März 1823 zu Moulins, Departement Allier, kam er als Student nach Paris und widmete sich ausschließlich litterarischer Thätigkeit. Seinen Ruf als Lyriker erwarben ihm zuerst die Sammlungen: „Karyatiden" („Les caryatides", Paris 1842), „Stalaktiten" („Les

stalactites“, ebendas. 1846), denen ziemlich zahlreiche ähnliche folgten. Der Gedanken- und Empfindungsgehalt in ihnen ist nicht sehr selbständig, die Verse sind vom höchsten Reiz, der sich der französischen Sprache in gebundener Rede abgewinnen läßt. Unerfreulich in der Grundstimmung, obschon nicht ohne originellen Humor in vielen Einzelheiten erscheinen die „Preußischen Idylle“ („Idylles prussiennes“, Paris 1871), mit welchen sich Banville der politischen Zorn- und Revanchelyrik der neuesten französischen Poesie anschloß. Die Dramen Banvilles: „Der Vetter des Königs“ („Le cousin du roi“, Paris 1857), „Der schöne Leander“ („Le beau Léandre“, ebendas. 1856) und „Deidamia“ (ebendas. 1876) entsprechen dem vorwiegend akademischen Charakter seiner Poesie. Auch die Lustspiele: „Der Apfel“ („La pomme“) und „Gringoire“ („Gringoire“) waren nicht im stande, durch dramatisches Leben und schlagende Charakteristik der realistischen Komödie die Spitze zu bieten; ihr sprachliches Verdienst blieb unbestritten, aber ihr Gesamteindruck ein kühler. Als Novellist hat sich Banville mehrfach versucht, und „Die armen Seiltänzerinnen“ („Les pauvres saltimbanques“, Paris 1853), „Das Leben einer Schauspielerin“ („La vie d'une comédienne“, ebendas. 1855), „Nerine“ (ebendas. 1864), „Die Pariser von Paris“ („Les Parisiens de Paris“, ebendas. 1866) dürfen den Erzählungen hinzugerechnet werden, welche hauptsächlich durch das Gleichmaß und die Anmut des Vortrags wirken.

Einer gleichen Richtung folgte und eine ähnliche Stellung in der französischen Litteratur der Gegenwart errang Henri, Vicomte de Bornier. Geboren am 25. Dezember 1825 zu Lunel, studierte er in Montpellier und Paris die Rechte, wurde schon 1848 Bibliothekar des Arsenals und entwickelte auf poetischem Gebiet eine ununterbrochene Thätigkeit. Durch Akademiepreise und ähnliche Erfolge mehrfach ausgezeichnet, durch den Sensationserfolg seiner „Tochter Rolands“ auch für das große Pariser Publikum ein gefeierter Poet, hat der Dichter seinen eignen künstlerischen Weg mit Konsequenz und sittlichem Ernst verfolgt. Minder ablehnend gegen die Einflüsse der Zeit und des Tags als andre Akademiker, versuchte er seine idealen Stimmungen und die Bezugnahme auf Ereignisse und Leidenschaften des Tags etwa in der Weise zu verbinden, wie dies Victor Hugo in seiner ersten Periode gethan hatte. So war der

Dichter der „Ersten Blätter“ („Les premières feuilles“, Paris 1848) ein Jahrzehnt später im stande, den „Orientkrieg“ („La guerre d'Orient“, ebendas. 1858) in schwungvollen Versen zu feiern; auch eine Anzahl neuerer Gedichte Borniers hält die Mitte zwischen dem wirklicher Empfindung entstammten Gedicht und zwischen der rhetorischen Wiedergabe der Zeitstimmungen, denen der Dichter seine Leier gleichsam leiht, so in den Preisgedichten: „Die Landenge von Suez“, „Frankreich im fernsten Osten“. Hauptsächlich jedoch suchte sich Bornier als Dramatiker hervorzuthun. Die akademischen Jugendwerke: „Dante und Beatrice“ (1853) und „Agamemnon“ ließen völlig kühl; einen um so tiefern Eindruck brachte das Drama „Rolands Tochter“[1] („La fille de Roland“, Paris 1875) hervor, welches durch malerische Phantasie und schwungvolle Diktion, durch innere Reinheit und Würde unter den neuesten französischen Dramen ziemlich isoliert steht. Daß der Erfolg weniger durch die positiven poetischen Eigenschaften der Dichtung als durch die versteckten Anspielungen derselben auf die Zeitlage herbeigeführt war, erwies die begeisterte Aufnahme des nächsten großen Dramas: „Die Hochzeit des Attila“ („Les noces d'Attila“, Paris 1879).

Jünger als Banville und Bornier, seiner ganzen Natur nach lebendiger und beweglich anmutiger, aber gleichfalls einer der „Parnassiens“, welche wesentlich durch den Reichtum und den Glanz der Formen zu wirken versuchen, zeigt sich François Coppée. Geboren am 26. Januar 1843 zu Paris, erwarb er in jugendlichem Alter durch einige glänzende Gedichte, vor allen durch „Der Streik der Schmiede“, eine frühe Berühmtheit. Er widmete sich der Litteratur und wirkt im Augenblick als Theaterkritiker an der „Patrie“. Seine Gedichtsammlung („Les intimités“, Paris 1868) und die kleinen proverbeähnlichen Dramen: „Im Vorübergehen“ („En passant“), „Die Verlassene“ („L'abandonnée“), „Der Lautenmacher von Cremona“ („Le luthier de Crémone“, 1876) sowie einige Erzählungen bezeugen ein durchaus liebenswürdiges, anziehendes Talent, dessen Phantasie jedoch nicht stark genug und dessen Lebenskenntnis nicht unmittelbar genug ist, um den Naturalisten gegenüber eine gebietende Stellung einzunehmen. Die Originalität Coppées ist eben doch mehr die Originalität eines feinern poetischen Form-

[1] Deutsch von Giers (Berlin 1880).

gefühls, einer geistigen Gourmandise, als die einer kühnen und leidenschaftlich fortreißenden Natur, welche ihre Ideale der entgötterten und materialistischen Litteratur entgegenzusetzen vermag.

Neben Coppée, der unter allen jüngern Poeten die größte Popularität erlangte, ward André Theuriet vielfach mit Auszeichnung genannt und von der Akademie preisgekrönt. Geboren 1830 zu Marly le Roi bei Paris, studierte er in Paris die Rechte und fand eine Stellung im Ministerium der Finanzen. Seine unter dem Titel: „Waldweg" („Le chemin des bois", Paris 1867) herausgegebenen Gedichte sind durch einen liebenswürdigen Natursinn, eine Stimmungsfülle belebt, welche an deutsche Lyriker mahnt. Theuriet trat auch als Romanschriftsteller auf, ward einer der Mitarbeiter, mit deren Leistungen die „Revue des Deux Mondes" dem Eindringen des Naturalismus zu widerstehen suchte. Von ihm gilt dasselbe, was eben bei Coppée betont ward. Die lyrische Stimmung, die feine Anmut des Vortrags müssen ersetzen, was der Handlung an Energie und der Charakteristik an lebendiger Eindringlichkeit gebricht. Die Romane: „Gerhards Heirat" („Le mariage de Gérard", Paris 1875), „Raimunde" („Raymonde", ebendas. 1877), „Das Blut der Finoël" („Le sang des Finoël", ebendas. 1879) bestätigen im einzelnen diesen Gesamteindruck.

In anderm Sinn als die vorgenannten muß der Essayist und Romandichter Victor Cherbuliez als einer der wenigen Vertreter des Idealismus in der neuesten französischen Litteratur gelten. Er ward 1829 zu Genf geboren, studierte in Paris, Bonn und Berlin, begann seine litterarische Thätigkeit als Kunst- und Litteraturkritiker und trat demnächst als Romanschriftsteller auf, als welcher er durch die lebendige Anmut seines Vortrags, die Feinheit des Stils im Sinn einer frühern Generation die Zustimmung des Leserkreises der „Revue des Deux Mondes" gewann. Die psychologische Schärfe und die Lebenswahrheit in den Kompositionen Cherbuliez': „Der Roman einer ehrenhaften Frau" („Le roman d'une honnête femme", Paris 1866), „Ladislaus Bolski" (ebendas. 1869), „Die Rache Joseph Noirets" („La revanche de Joseph Noiret", ebendas. 1872), „Meta Holdenis" (ebendas. 1873), „Der Verlobte des Fräuleins von Saint-Maur" („Le fiancé de Mademoiselle Saint-Maur", ebendas. 1875), „Samuel Brohl und Kompanie" (ebendas. 1877) und „Vergängliche Liebe"

(„Amours fragiles“, ebendas. 1880) bleiben weit hinter dem, was die Realisten und bedeutendern Naturalisten zu bieten haben, zurück. Dafür aber kennt und stellt Cherbuliez Kreise und Persönlichkeiten, Lebensstimmungen und Anschauungen dar, denen die Realisten ein- für allemal keine Beachtung widmen, und die sich ihr Lebensrecht nicht abstreiten lassen wollen, wie verkümmert dasselbe innerhalb des heutigen Zustands der französischen Gesellschaft auch sei.

Eine ideal gestimmte Seele offenbart sich in den lyrischen Dichtungen eines Schriftstellers, dessen Hauptleistungen allerdings auf historischem, philologischem und kritischem Gebiet liegen. André Lefèvre, geboren am 9. November 1834 zu Provins (Departement Seine-et-Marne), ward nach seinen Studien in Paris beim kaiserlichen Archiv angestellt. Als historischer Essayist, als kritischer Herausgeber Diderots und der „Persischen Briefe“ Montesquieus, als vorzüglicher Übersetzer der Virgilschen „Bucolica“ und des Kalidasaschen Gedichts „Der Wolkenbote“ bewährte er sich als einer jener ernsten, vielseitig gebildeten Schriftsteller, an denen es Frankreich noch zu keiner Zeit gemangelt hat. Seine eignen poetischen Schöpfungen erscheinen in den beiden Sammlungen: „Pans Flöte“ („La flûte de Pan“, Paris 1861) und „Innige Gesänge“ („La lyre intime“, ebendas. 1865), beide durch eine beinahe unfranzösische träumerische Innigkeit des Naturgefühls ausgezeichnet.

Mehr als Nachzügler der ältern Romantik denn als Vertreter einer idealen Anschauung und Dichtung hat Victor Séjour zu gelten, welcher, 1816 zu Paris geboren und am 20. September 1874 daselbst gestorben, erst in den letzten Jahrzehnten seines Lebens durch eine Anzahl seiner romantischen Dramen in Vers und Prosa zu einiger Beachtung gelangte und selbst diese nur dem glücklichen Umstand zu danken hatte, daß seine auf große Situationsbilder und überraschende Effekte zugespitzten Phantasieschöpfungen eine glänzende Ausstattung nicht nur ertrugen, sondern geradezu forderten. So ragen „Der Fall Séjans“ („La chûte de Séjan“, Paris 1849), „Venezianische Hochzeit“ („Les noces vénetiennes“, ebendas. 1855), „Die großen Vasallen“ („Les grands vassaux“, ebendas. 1859), „Die Geheimnisse des Tempels“ („Les mystères du temple“, ebendas. 1864), „Der Sohn Karls V.“ („Le fils de Charles-Quint“, ebendas. 1864) wohl in einzelnen Szenen und Charakteren über die Tagesware und dramatische Durchschnittsware hervor; aber

in sich geschlossene oder so beseelte Kunstwerke, daß ihr subjektiver Gehalt ihnen Dauer verbürgen könnte, sind sie keineswegs.

Eine völlig für sich stehende Gruppe in dem Gesamtbild der neuesten französischen Litteratur geben die litterarischen Vertreter der französischen Schweiz ab, die einzigen Provinzschriftsteller, die in dieser straff und streng zentralisierten Litteratur zu einigermaßen selbständiger Bedeutung gediehen sind. Während die ältern Genfer und Waadtländer Schriftsteller durch ihre protestantischen Überzeugungen und Traditionen von der geistigen Hauptentwickelung Frankreichs getrennt waren und blieben und selbst J. J. Rousseau trotz seiner Niederlassung in Paris eine entschiedene Sonderstellung bewahrte, ergab sich für die neuern Poeten aus ihrer von der Pariser grundverschiedenen Lebensanschauung und aus der haupt- und zentralstädtischen Antipathie gegen alles „provinzielle" Element die Abseitsstellung. Wenn wir V. Cherbuliez ausnehmen, der durch die „Revue des Deux Mondes" in den engern Kreis der französischen maßgebenden Schriftsteller eingereiht ward, stellen die Genfer und Waadtländer Poeten eine kleine Litteratur für sich dar, die ihr Publikum hauptsächlich nur in der französischen Schweiz findet. Es sind, wie es Breitinger („Die Litteratur der französischen Schweiz" in „Deutsche Rundschau", Bd. 29, S. 405) scharf ausdrückt, „regionale Voraussetzungen", durch welche diese litterarische Gruppe „eine gewisse Selbständigkeit" beanspruchen darf. In dem mit ungleichen Waffen geführten Kampf zwischen dem äußersten Naturalismus und einer andern Auffassung des Lebens und der Poesie stehen die französisch dichtenden Schweizer fast durchgehends auf seiten der idealistischen Minorität.

Der älteste Repräsentant dieser Gruppe Waadtländer Poeten war Juste Daniel Olivier, geboren am 18. Oktober 1807 zu Eysins bei Nyon am Genfer See, dessen Studienzeit in Genf und Paris in die Periode des Aufschwungs der französischen Romantik fiel. Er begeisterte sich für den Gedanken „die Seele seiner heimatlichen Landschaft und die Eigenart seines Volks poetisch zu erfassen und zu verklären". In seine Heimat zurückgekehrt, wirkte Olivier zuerst als Professor in Neuchâtel und einige Zeit später an der Akademie von Lausanne, welche in den letzten dreißiger und ersten vierziger Jahren ihre Blüteperiode erlebte. Durch die demokratische Umwälzung von 1845 verlor er seine Professur und ging nun nach Paris, wo er fort-

fuhr mit dem Hinblick auf die Heimat zu dichten, versuchte aber umsonst, in der Pariser Schriftstellerwelt festen Fuß zu fassen, und hatte trotz jahrzehntelanger Ausdauer nur herbe Enttäuschungen zu erleben. Erst der Krieg von 1870 führte Olivier dauernd nach der Schweiz zurück, er ließ sich in Genf nieder, wo er am 7. Januar 1876 starb. Oliviers poetische Bedeutung tritt in seinen besten lyrischen Gedichten und einzelnen seiner Erzählungen zu Tage. Seine „Lieder aus der Ferne“ („Chansons lointaines“, Paris 1847) kennzeichnen ihn als einen Lyriker von tiefer Empfindung, der seine unmittelbarsten poetischen Anregungen, seine besten Bilder aus den heimatlichen Alpen empfing. Gerade das Element, welches die Pariser Kritik geringschätzig als das provinzielle bezeichnet, ist das poetisch selbständige bei Olivier. Seine Naturschilderungen sind fein und meist nur die Basis für einen poetischen Gedanken, das schweizerisch-patriotische Gefühl in ihm findet kräftig volkstümlichen Ausdruck. In seinen Erzählungen: „Zwei Novellen“ („Deux nouvelles“, Paris 1854), „Luze Léonard“ (ebendas. 1856) und „Der Nußanger“ („Le pré aux noisettes“, Lausanne 1863) schloß er sich an Rudolf Töpffer an und errang gleich diesem zunächst nur Achtungserfolge. Erst die Ausgabe seiner „Ausgewählten Werke“ („Œuvres choisies“, herausgegeben von J. Rambert, Lausanne 1879) erweckte bei seinen Landsleuten die Überzeugung, daß in ihm die französische Schweiz ihren bedeutendsten Poeten verloren habe.

Juste Oliviers jüngerer Bruder, Jean Urbain Olivier, geboren am 3. Juni 1810 zu Eysins, trat gleichfalls als Erzähler auf und schilderte heimatliches Leben in seinen „Herbstmorgen“ („Matinées d'automne“, Lausanne 1859), „Herr Sylvius“ (ebendas. 1879), „Waadtländische Geschichten“ („Récits vaudois“, ebendas. 1880), die sich, ohne tiefere poetische Bedeutung zu beanspruchen, durch leichte, gefällige Darstellung ein großes Publikum erwarben.

Als eifriger und vielseitiger Vertreter der französischen Schweiz in der Litteratur gilt mit Recht Eugène Rambert; geboren am 6. April 1830 zu Montreux, studierte er Theologie an der Akademie zu Lausanne und ging 1853 nach Paris, wo er sich umfassenden litterarischen Studien widmete, welche ihm 1855 die Professur der Litteratur an der oben gedachten Akademie seines Heimatskantons verschafften. 1860 ward er für die Professur der französischen Sprache und Litteratur an das eidgenössische

Polytechnikum zu Zürich berufen, an welcher Hochschule er heute noch thätig ist. Neben einer großen Reihe von kritischen, biographischen, litterarhistorischen und historischen Abhandlungen, einer längern Beschreibung der Alpen und ähnlicher Arbeiten, erwies er ein frisches, liebenswürdiges, poetisches Talent in seinen „Gedichten" („Poésies", Paris 1874), welche eine Reihe innig empfundener Lieder, frischer Naturbilder enthalten, während andre einen starken Zug des Verfassers zur Reflexion allerdings nicht verleugnen. In dieser Reflexion, welche sich nur da und dort zu einem leidenschaftlichen Gefühl umwandelt und dann den energisch poetischen Ausdruck findet, ist auch Rambert ein Vertreter des Idealismus, selbst des formellen Idealismus von einst, gegenüber der materialistischen Weltanschauung und naturalistischen Schule. Daß die Gruppe der französischen Poeten der Schweiz auf die Weiterentwickelung der französischen Litteratur im ganzen einen beträchtlichen Einfluß haben werde, steht allerdings nicht zu hoffen.

Zweihundertundneuntes Kapitel.

Die realistische Poesie in Italien.

Mit der Aufrichtung des Königreichs Italien unter dem Zepter des Hauses Savoyen (1861), dem Übergang Venedigs an das neue Königreich (1866) und der Besitznahme Roms (Herbst 1870) waren die langjährigen Wünsche und Hoffnungen der Italiener in der Hauptsache erfüllt, ein neues Leben begann für die Halbinsel, ohne daß dies neue Leben überall die gleiche Befriedigung geweckt hätte. Der Drang und Schwung, welche die Nation während der Jahre des Harrens und der entscheidenden Kämpfe selbst beseelt hatten, verflogen mit dem Beginn der innern Arbeit, die ungeheure Anspannung aller Kräfte auf einen Punkt hatte notwendig schwere Übel im Gefolge gehabt, und die allmähliche Besserung derselben ward durch Parteikämpfe, Koteriewesen und Korruption jeder Art aufgehalten. Aber das große Resultat der nationalen Anstrengungen stand fest, die Gegenwirkung auswärtiger Mächte und die Agitationen des fortlebenden Mazzinismus konnten sich nur auf Schädigung, nicht auf Vernichtung des neuen Staats richten. Die Verhältnisse des Landes und des italienischen Lebens wandelten sich langsamer und minder rasch zum Bessern um als die politischen Zustände, und vor allem war es für die Litteratur nicht leicht, einen neuen Inhalt zu gewinnen, nachdem die eigentümliche Poesie, die von Alfieri bis Giusti alle Herzen ergriffen hatte, der Vergangenheit angehörte. Wohl hatte die italienische Dichtung niemals so völlig wie die Tendenzlitteratur in andern Ländern auf die reine Darstellung, die allgemeinen Lebenselemente der Poesie verzichtet; allein ein eigenster Reiz, ein unwiderstehlicher Zauber hatten doch in dem Unter- und Hintergrund des nationalen Unglücks gelegen, aus dem sie sich erhob, und von dem sie sich abhob. Der wundersame Gegensatz einer edlern Bildung, die

Italien einen ersten Platz unter den Völkern anwies, und unseliger Zustände, welche Land und Volk auf den letzten Platz herabdrückten, hatte ein Hauptmotiv der neuitalienischen Dichtung, einen Quell elegischer oder zorniger Stimmung gebildet. Italien, sich selbst zurückgegeben und Herr seiner Geschicke, konnte nicht mehr den leidenschaftlichen Anteil an dem elegischen Pathos nehmen, mit welchem die Poesie zwei Menschenalter hindurch wieder und wieder gewirkt hatte. Jetzt hieß es der Litteratur einen neuen Lebensgehalt gewinnen, neue Formen der Darstellung finden, und die nächste Folge dieser Notwendigkeit war ein stark eklektischer Antrieb, es mit allen Stilarten und allen Problemen zu versuchen, die sich anderwärts, wenn auch nur für den Augenblick, bewährt hatten. Wie in der Politik, rangen auch in der Litteratur Italiens französische und deutsche Einflüsse um die Herrschaft, eine entschiedene Neigung zum Raffinement, zum Naturalismus und zum Pessimismus gab sich bei hervorragenden Poeten kund, die Massen ließen sich von gewissen neuen Schlagwörtern bestimmen und waren um so leichter überzeugt, daß die seitherige italienische Poesie von einem falschen und schwächlichen Pathos beherrscht worden sei, als ja die vernichtende Kritik gegen gewisse Erscheinungen und Bestrebungen der jüngsten Vergangenheit völlig zutraf.

Auch in Italien wurden sonach die politische Dichtung und die politisch angehauchte Litteratur vom Realismus abgelöst. Nur daß dieser Realismus, der verhältnismäßig erst spät, in den sechziger Jahren, seine Wirkungen zu äußern begann, in mannigfacher, am seltensten aber in rein poetischer Gestalt auftrat, daß in ihn zahlreiche Elemente hereinspielten, die in andern Litteraturen längst ihre Wirkung geäußert und wieder verloren hatten. Nur daß der italienische Realismus vielfach gepaart blieb mit einem aus den politischen Parteikämpfen herstammenden Radikalismus, welcher jede unbefangene Lebensdarstellung von vornherein in Frage stellte. Auch ward vergessen, daß der echte Realismus in erster Reihe aus den Lebenseindrücken der eignen Heimat und Umgebung erwachsen muß, während der italienische zu einem guten Teil Probleme, Situationen und Gestalten aus dem französischen Leben und der französischen Litteratur entlehnte. Immerhin aber schlossen alle diese Mißstände eine wirkliche und weitere Entwickelung der italienischen Litteratur nicht aus, in die Bedeutungslosigkeit des vorigen Jahrhunderts sank sie nicht zu-

rück, und eine Reihe interessanter, wenn schon nicht überragender und mächtiger Erscheinungen sicherte ihr vorerst den Platz unter den lebendigen Litteraturen Europas.

Aus der vorigen in die neue Periode der Litteratur herüber leiteten einzelne Talente, deren Erstlingsversuche noch in die Zeit vor 1848 und deren Entwickelung in die vor 1860 gefallen waren. Zu ihnen gehörte der Satiriker und Lustspieldichter Paolo Ferrari. Geboren am 5. April 1822 zu Modena, studierte er die Rechte, lebte dann zu Massa im väterlichen Haus, bis er 1860 nach dem Übergang des Herzogtums Modena an Italien zum Professor der Geschichte an der Universität seiner Vaterstadt ernannt wurde. Einige Jahre später siedelte Ferrari in gleicher Eigenschaft nach Mailand über, von wo aus er seine zahlreichen Komödien (Sittenstücke im Charakter der französischen realistischen Komödie) veröffentlichte. Ferraris litterarische Laufbahn hatte mit verhältnismäßig harmlosen Lustspielen, wie: „Bartholomäus der Schuster“ („Bartolommeo il calzolajo“, 1847) und „Die Arznei der Mädchen“ („La medicina d'una ragazza ammalate“), und mit historischen Lustspielen (nach dem Muster Scribes und Gutzkows) begonnen, welche, wie: „Goldoni und seine Komödien“ („Goldoni e le sue sedici commedie“) und „Parini und die Satire“ („Parini e la satira“), mehr durch wirksame Szenen als durch kulturhistorisch treue Sittenschilderungen ausgezeichnet waren, was natürlich weit eher ein Lob als ein Tadel ist. Erst mit den freiern Zuständen Italiens begann Ferrari seine der französischen dramatischen Litteratur des zweiten Kaiserreichs wahlverwandten Dramen zu schreiben, die sich die Darstellung von Konflikten und Charakteren aus der modernen Gesellschaft zur Aufgabe setzen. Die Mehrzahl derselben erfreute sich großer Bühnenerfolge, den bedeutendsten, wie: „Ursachen und Wirkungen“ („Cause e effetti“), „Die Lächerlichkeit“ („Il ridicolo“), „Das Duell“ („Il duello“), „Der Selbstmord“ („Il suicidio“) und „Zwei Frauen“ („Le due donne“), läßt sich auch ein gewisser, wenn schon sehr begrenzter litterarischer Wert nicht absprechen. Der Dichter hat von vornherein die Spannungsmomente und Effektsituationen der modernen französischen Sittenkomödie als eisernen Bestandteil des modernen Sittendramas überhaupt übernommen und schrickt vor den grellsten Unwahrscheinlichkeiten und den widerwärtigsten Einzelheiten nicht zurück. Aber er zeigt sich bemüht, zu den im vor-

aus gegebenen theatralischen Höhepunkten und Abgängen ein Stück Leben hinzuzubringen; er erfaßt Konflikte, welche namentlich in der sittlichen Zerrüttung vieler vornehmen Familien Italiens verborgen liegen, und rückt sie geschickt in die Beleuchtung des pikanten Effektdramas. Er behandelt den Dialog mit Sorgfalt und großer Lebendigkeit und hat sich jene Überredungskunst der französischen Dramatiker voll angeeignet, nach welcher im Augenblick kein Widerspruch gegen die Logik und Ethik des Dichters möglich erscheint. Natürlich ist das Bild der höhern und mittlern Gesellschaft Italiens, welches ein Dramatiker wie dieser entwirft, kein anziehendes, der Realismus Ferraris erscheint in bemerkenswerter Weise kühl und gemütsarm.

Einer verwandten Dichternatur und verwandten Bestrebungen begegnen wir bei Tommaso Gherardi del Testa, welcher, 1818 zu Terriciuola bei Pisa geboren, als junger Florentiner Advokat 1848 bei Montanaro und San Silvestro gegen die Österreicher focht und als verwundeter Kriegsgefangener nach Theresienstadt gebracht wurde. Nach seiner Befreiung kehrte er nach Florenz zurück, wo er nun bis zu seinem im September 1881 erfolgten Tod als einer der fruchtbarsten und leichtesten Schriftsteller Italiens einen großen Ruf erwarb und schließlich in seinem „Komischen Theater" („Teatro comico", Florenz 1856 f.) über hundert Dramen, großenteils frische Lustspiele, aber auch einige anspruchsvollere Sittenkomödien, vereinigen konnte. Als Lyriker hatte er sich ursprünglich Giusti angeschlossen und in der politischen Satire, sogar im patriotischen Hymnus versucht, als Romanschriftsteller namentlich in dem Sittenroman: „Reich und arm" („Ricca e povera"), welcher in einzelnen Partien dem ältern spanischen Roman verwandt ist, eine große Leichtigkeit der Lebensauffassung und des Erzählens bewährt. Seine Hauptwirkung entfaltete er doch auf dem Gebiet des Lustspiels, da er von Haus aus eine wirklich komische Ader besaß und dieselbe wenigstens in einem Teil seiner dramatischen Dichtungen frei sprudeln ließ. Als seine drei Meisterstücke werden jene spätern Dramen erachtet, welche, wie: „Der eigennützige Liebesdienst" („La carità pelosa"), „Wahrer Adel"[1] („Il vero blasone"), „Elastische Gewissen" („Le coscienze elastiche") durch ihre glückliche Verbindung von Satire

[1] Deutsch von Wolf, Graf Baudissin in „Italienisches Theater".



und ernster Sittenschilderung mit wahrhafter Fröhlichkeit tiefern Eindruck hinterließen. „In jedem dieser drei Meisterstücke findet man ein erschütterndes Drama mit einer lachenden Komödie verbunden, und wenn man nach einer Reihe rührender Situationen zu der Auflösung kommt, so bringt die Vereinigungsszene der Liebenden, die man erwartet, zugleich eine schöne sittliche Strafvollstreckung mit sich, welche das beleidigte Rechtsgefühl befriedigt." (Roux, „Histoire de la littérature contemporaine en Italie", Paris 1876, S. 192.) Alle, auch die völlig heitern und naiven Lustspiele Gherardis, in denen er einzig und allein auf die Lachlust seines Publikums zu wirken scheint, bergen einen Schatz feiner Lebensbeobachtung, lebendigster Anmut der Charakteristik und höchst liebenswürdiger Plauderkunst im Dialog. Die völlig im Guten wie im Schlimmen veränderten Zustände des neuen Italien spiegeln sich vielfach und oft um so treuer in Gherardis Produktion, als er auf diese Spiegelung gar nicht ausgegangen ist.

Ferrari und Gherardi del Testa fanden zahlreiche Schüler und Nachahmer, von denen einzelne, wie beispielsweise der Neapolitaner Achille Torelli, bereits wieder als selbständige und maßgebende Poeten geehrt wurden. Torelli (geboren am 5. Mai 1844 zu Neapel) errang in früher Jugend mit einem Lustspiel: „Die Vermählten" („I mariti"), einen vollständigen Triumph, den er freilich mit Niederlagen und kaltsinniger Aufnahme späterer Werke zu bezahlen hatte.

Ein realistischer Poet von großer Lebendigkeit, Vielseitigkeit und entschiedener Kraft trat in dem Erzähler und Dramatiker Vittorio Bersezio in die italienische Litteratur. Geboren 1830 zu Peveragno in Piemont, hatte Bersezio gerade das Jünglingsalter erreicht, als Karl Albert zum erstenmal für die Unabhängigkeit Italiens ins Feld zog, und so focht der junge Student bei Curtatone und Novara unter dem savoyischen Kreuz. Demnächst beendete er seine Rechtsstudien und widmete sich der Advokatur, ging indes bald zur Journalistik über und machte die gewöhnlichen Erfahrungen junger Autoren auf diesem Feld. Später redigierte Bersezio in Turin die „Gazeta Piemontese" und erfreute sich einer angesehenen Stellung als politischer Journalist und Kritiker. Bleibende Bedeutung für die Litteratur gewann er mit seinen Novellen, Lustspielen und Dialektdramen. Sein erstes Werk, die „Novellen aus der Gegenwart" („Il novelliere

contemporaneo", Turin 1856), wurde namentlich um der frischen, lebhaften und treuen Wiedergabe piemontesischen Lebens willen ausgezeichnet. Unter den folgenden Romanen enthielt namentlich die Novelle „Die Engel auf Erden"[1] („Gli angeli della terra", Mailand 1879) vortreffliche Gestalten und Schilderungen, bei denen sich freilich auch die Schranke des italienischen Realismus geltend macht. Von den Lustspielen Bersezios verdient namentlich „Eine Seifenblase" („Una bolla di sapone", Turin 1864) um der außerordentlichen Beweglichkeit und der charakteristischen Lebendigkeit des Dialogs willen Beifall. Seine selbständigsten Leistungen liegen auf dem Gebiet der Dialektkomödie, seinem piemontesischen Heimatsdialekt vermag er vor allem in „Die Leiden des Herrn Travet" („Le miserie d'Monsii Travet") außerordentliche Wirkungen abzugewinnen.

Gegen den Realismus, welcher auf schlichter Beobachtung des Lebens und Wiedergabe vorzugsweise bürgerlicher Verhältnisse beruhte und in Italien nicht minder als anderwärts rasch einer gewissen Eintönigkeit verfiel, erhob sich eine Schule des „Verismus", welche eine gewisse Verwandtschaft mit der Schule Brownings und Swinburnes in England und anderseits eine merkwürdige Abhängigkeit oder mindestens Beeinflussung durch Heinrich Heine und andre deutsche Dichter verrät. Namentlich einige der maßgebenden und meistgepriesenen Dichter suchten im Cynismus und der Skepsis Heines eine neue und tiefere Weltanschauung und trugen eine Frivolität und eine Art des Witzes in die italienische Poesie hinein, die inzwischen in ihrem Vaterland so ziemlich wirkungslos geworden waren. Daneben aber wurden von den einen rein koloristische Wirkungen erstrebt, von den andern die Wirkung greller Gegensätze und des Wechsels von greifbaren, eindringlichen Bildern und dunkeln Reflexionen als das „Wahre" erachtet. Eine entschiedene Geringschätzung der voraufgegangenen Poeten machte sich bei den meisten Vertretern des neuen Verismus geltend und erstreckte sich bis zur Verurteilung des „Altweibergewäsches, mit dem Dante seine ‚Göttliche Komödie' angefüllt". Dazu gesellte sich die wunderliche Überzeugung, daß die moderne Poesie durch die Resultate der modernen Naturwissenschaft, der archäologischen und historischen Forschungen einen außerordentlichen Gewinn gemacht habe.

---

[1] Deutsch: „Der Engel auf Erden" (Leipzig 1884).



Als der hervorragendste Repräsentant der „veristischen“ Schule gilt in Italien Giosuè Carducci. Geboren am 27. Juli 1835 zu Vildicastello bei Pietrasanta im Toscanischen, besuchte der Dichter die Schule zu Florenz, studierte Philologie auf der Universität in Pisa und erhielt 1860 eine Berufung als Professor der italienischen Litteratur an die Universität zu Bologna. Seine litterarhistorische Thätigkeit war eine sehr umfassende und erwarb ihm den Ruf eines der gründlichsten und urteilsfähigsten Kenner der vaterländischen Litteratur, aber nur seine Bedeutung als Dichter hat ihn zu einem der gegenwärtigen Häupter und Führer des geistigen Italien erhoben.

Die poetischen Werke Carduccis[1]: „Dichtungen“ („Rime“, Bologna 1857), „Hymne an den Satan“ („A Satana“; Inno; pseudonym als Enotrio Romano, o. O. 1867), „Gedichte“ „Poesie“, Florenz 1871) sowie „Neue Gedichte Enotrio Romanos“ („Nuove Poesie di Enotrio Romano“, Imola 1873) und „Barbarische Oden“ („Odi barbare“, Bologna 1879), gewähren insgesamt den Eindruck einer durch und durch leidenschaftlichen, in Liebe und Haß, in Genuß und Entsagung gleich kräftigen Natur. Carducci ist politisch Radikaler und zwar bis zu völliger Unversöhnlichkeit, aber sein Gefühl für jede Schmach Italiens und jede Zweideutigkeit der Zeitgenossen ist tief und echt, und der satirische oder der ingrimmig grollende Ausdruck, den er diesem Gefühl gibt, reißt unwillkürlich auch die Andersgesinnten einen Augenblick mit fort. Er gibt sich gern als „Heiden“ und hat in der That der Poesie des Altertums einen Teil ihres Geistes, ihrer derben, unerschrockenen Natürlichkeit, ihres sichern Blicks, ihres gesunden Genügens an der Fülle der Erscheinungen abgelauscht. Er ist Cyniker und Pessimist einer Menge von gepriesenen Größen und Lebensmomenten gegenüber, aber er lebt in frischer Begeisterung für viele andre, die er wahrhaft poetisch erfaßt hat. Er ringt kräftig mit der konventionellen Rhetorik der italienischen Lyrik und verfällt derselben eigentlich nur, wenn er Garibaldi, die Garibaldiner und die alleinseligmachende Demokratie zu preisen hat. Alles bei ihm „atmet überströmende Gesundheit. Zudem hat Carducci mehr als eine Saite an seiner Leier, und wer des Cynismus, selbst

[1] Auswahl seiner „Gedichte“ in deutscher Übertragung von B. Jacobson, mit einer Einleitung von K. Hillebrand.

des farben- und formenreichsten, überdrüssig wird, hat nur das Blatt zu wenden, um sein Auge am lieblichsten Idyll zu weiden, um der süßesten Elegie zu lauschen. Plastisch wie eine antike Statue und dabei farbenhell wie ein Rubens tritt die blonde Maria des Maremna-Idylls vor uns hin auf dem Hintergrund des gesunden, einfachen Bauernlebens im Stil des alten Latium. Beinahe einzig in der modernen italienischen Poesie ist die lyrische Verherrlichung des Weins, man wird an die Alten, an die besten unsrer unzähligen deutschen Trinklieder erinnert." (Karl Hillebrand, „Welsches und Deutsches", Berlin 1875, S. 96.) Die innerste trotzige und nach allen Seiten trotzende Empfindung des Dichters tritt in der „Hymne an den Satan", in der er die Auflehnung an sich, die geistige Unabhängigkeit feiert, entscheidend zu Tage, und dieser Empfindung entspricht die Vorliebe auch dieses Dichters für die Satire. Den edlen Gerechtigkeitssinn und die bei aller Entschiedenheit maßvolle Selbstbeherrschung eines Giusti entbehrt Carducci durchaus; er schleudert grimmigen, ja giftigen Hohn wider alle, die sein persönliches oder das Mißfallen seiner Partei erregt haben. Er wütet gegen die Staatsklugheit Italiens, welche beständig im Gedächtnis behält, daß Blut nicht Wasser ist, und daß Niccolò Machiavelli sie erzogen hat und darüber Mark, Ehre und männliches Selbstbewußtsein verliert. Es sind zum Teil Ergüsse der unglaublichsten Selbstverblendung und eines höchst ungerechten Zorns, aber das poetische Talent, mit dem dieser Zorn Gestalt gewinnt oder Bild wird, wirkt in einzelnen Gedichten hinreißend. Daneben stehen freilich andre, in denen die üble Laune und das flachste demokratische Räsonnement die ermüdete Muse des Dichters abgelöst haben, und von denen Hillebrand mit großer Schärfe urteilt: „Liest man gewisse Hymnen auf die Freiheit, so glaubt man versifizierte Briefe Garibaldis aus Caprera zu lesen. Wir können eine große dichterische Begabung uns nur schwer mit einem ganz hohlen Ideal zusammenträumen. Uns wird es demnach nie leicht werden, zu verstehen, wie ein bedeutender Mensch, der über die Marquis Posa-Jahre hinaus ist, sich noch immer mit Worten begnügen, ja berauschen kann, an der Oberfläche kleben bleibt, jeden Kleon für einen Gracchus hält, jeden Cäsar für einen Nero; wie ein Mann, der gedacht und gelesen hat, den Despotismus bewundern mag, sobald er nur eine rote Mütze trägt, und in die blinde Wut des

Stiers gerät, dem ein rotes Tuch vorgehalten wird, sobald er nur eines Throns ansichtig wird, mag auch die unbedingteste Freiheit und die schönste Kultur sich um und unter diesem Thron entfalten." (Hillebrand, „Welsches und Deutsches", S. 106.)

Ein andrer Vertreter des „Verismus", Olindo Guerrini, bekannter unter dem Pseudonym Lorenzo Stecchetti, ein volles Jahrzehnt jünger als Carducci, ward von einzelnen Propheten der neuen Schule bereits über den letztern hinausgestellt. Geboren am 4. Oktober 1845 zu Forli im Kirchenstaat, besuchte Guerrini das Gymnasium zu Turin, studierte in Bologna die Rechte und erwarb die juristische Doktorwürde, reihte sich aber dann nicht der unübersehbaren Schar der italienischen Advokaten an, sondern zog es vor, auf mäßiges Vermögen gestützt, der Litteratur zu leben. Seine pseudonyme Publikation „Hinterlassenes Liederbuch des Lorenzo Stecchetti [Mercutio]" („Postuma canzoniere di Lorenzo Stecchetti [Mercutio], edito a cura degli amici", Bologna 1877) erregte ein außerordentliches Aufsehen, hauptsächlich wohl wegen des Kultus der Sinnlichkeit, den sie predigte. Den „Liedern des Mercutio" fehlte jede innere Weihe, und sie sowohl als die ihnen folgenden „Polemika" und „Neue Polemika" zeichneten sich eben nur durch eine herausfordernde Keckheit, durch jene Mischung von Ungewöhnlichem und Trivialem aus, welche als vorzugsweise modern auch in Italien betrachtet ward.

Ein angeblicher Gegner der veristischen Schule, im Grunde genommen aber weniger ihres künstlerischen Prinzips als ihrer Verbindung mit dem politischen und religiösen Radikalismus wegen, ist Vittorio Imbriani, geboren am 24. Oktober 1840 zu Neapel. Seine von ihm selbst stolz-bescheiden als „Prosodische Übungen" („Esercizj di prosodia", 1874) betitelten Dichtungen sind von so energischem Gepräge lebendiger Bildlichkeit, von solcher Macht und Schärfe der Sprache, von so entschiedener Vorliebe für den modernsten Ausdruck und die stärkste Annäherung der poetischen Sprache an die leidenschaftlich bewegte Prosa, von so lebendigem Haß gegen die Melodiker erfüllt, daß der Dichter kaum ein Recht hat, das Tafeltuch zwischen sich und den „Veristen" zu zerschneiden, wenn ihm sein fanatischer Royalismus, den er hauptsächlich in den Oden: „An die Königin von Italien" und „Bei der Begnadigung Passavantes" an den Tag gelegt, nicht dieses Recht gibt. Die philologische Thätigkeit Imbrianis,

die Sammlung italienischer Volksgesänge, Sagen, ältester kunstloser Novellen, ist mit Recht hochgeschätzt und für die Weiterentwickelung der italienischen Litteratur sicher nicht ohne Bedeutung.

Den Veristen verwandt und gleich ihnen nach einem völlig modernen Stil trachtend trat der Dramatiker Pietro Cossa auf, welcher mit seinen eigentümlichen Gebilden, namentlich mit jenen, deren Hintergrund die römische Kaiserzeit war, an die deutschen Poeten Hamerling und Wilbrandt gemahnt. Cossa war am 29. Januar 1834 zu Rom geboren, widmete sich den Studien, nahm als Soldat an den Kriegen von 1859 und 1860 Anteil, unternahm dann eine große Reise nach Südamerika und kehrte von derselben in den sechziger Jahren zurück. Er lebte einige Zeit hindurch in Turin, danach wieder in Rom und starb am 31. August 1881 in Livorno, zu einer Zeit, wo seine Dramen unter wachsendem Enthusiasmus des Publikums auf den größern italienischen Bühnen in Szene gingen. Cossas erstes Werk, die Tragödie „Marius und die Cimbern“, die Künstlerdramen: „Puschkin“, „Beethoven“, „Sordello“ können nicht als besonders charakteristisch für sein Talent und Wollen betrachtet werden. Anders stand es um die Tragikomödie „Nero der Künstler“ („Nerone artista“, Mailand 1872), welche eine glänzende Phantasie und ein seltenes Talent, große, farbenprächtige Situationseffekte unzweifelhaft bekundete. Die Charakteristik Neros ist von einer pessimistischen Weltanschauung diktiert, die der Scheingröße unbarmherzig die Maske vom Gesicht reißt. „Vielleicht noch nie wurde ein dramatischer Charakter mit größerer Lebhaftigkeit und mehr Wahrheit auf der italienischen Bühne geschildert als der Nero des Cossa. Unter dem Flittergold eines hochtrabenden, rücksichtslosen Cynismus sieht man die Feigheit des Weichlings hervorblicken, unter der rosigen Schminke des Komödianten das bleiche Antlitz des von nächtlichen Phantasmen heimgesuchten Vergifters erblassen, aus allen Poren schwitzt ihm die Eitelkeit heraus, die Lüsternheit blitzt aus den Augen; wohl macht er Späße, aber während der beißende Witz knistert, hört man dahinter das dumpfe Gerolle einer grausamen Verurteilung, wohl singt er, aber seiner Verse Kadenz wird durch das Echo des goldenen Hauses in Trauergesang verwandelt.“ (Yorik „Das italienische Theater seit 1848“, Hillebrands „Italia“, Bd. 2, S. 203.) Dem Nero verwandt, gleich ihm interessant durch die treue, zu gleicher Zeit sinnlich fes-

selnde und sittlichen Widerwillen erweckende Schilderung glänzender Laster sind die Tragödien: „Messalina“ und „Kleopatra“, zu denen sich noch das etwas mattere Sittenbild „Plautus und seine Zeit“ („Plauto ed il suo secolo“, 1878) gesellt.

Hier ist pessimistisch-realistische Poesie mit starkem Zug zu jener archäologischen Richtung, die gleichzeitig auch in der deutschen, französischen und englischen Dichtung sich geltend machte. Cossa verharrte indes trotz seiner großen Erfolge und einer ganzen Schar von Nachahmern nicht bei den Dramen aus der römischen Kaiserzeit, sondern versuchte, die ihm eigentümliche Art des dramatischen Aufbaues, in welcher die breite, mit allem Glanz des Kolorits ausgestattete, lebendige Szene, die von der nächsten frappanten Szene abgelöst wird, die Weise der Charakteristik und Diktion, welche in „Nero“ und „Messalina“ hingerissen hatte, auf vaterländische Stoffe zu übertragen. So in der Tragödie „Cola di Rienzi“, in der gewaltigern und bedeutendern „Die Borgia“ und endlich in dem Drama „Die Neapolitaner“, welches den unseligen gescheiterten Versuch von 1799 zur Errichtung einer parthenopeischen Republik und die hereinbrechende blutige Reaktion zum historischen Hintergrund hat. In dem anmutig lebendigen Schauspiel „Cecilia“, einer Episode aus dem Leben des Giorgione, gab Cossa noch einmal seiner alten Vorliebe für das Künstlerdrama Raum.

In ähnlicher Weise wie Cossa bethätigte sich der jüngere Felice Cavallotti als Dramendichter. Geboren am 6. November 1842 zu Mailand, schloß er sich als achtzehnjähriger Jüngling den Freischaren Garibaldis an und behielt von dieser Zeit her radikale politische Überzeugungen, so daß sein späteres Leben als Journalist und als Abgeordneter zum italienischen Parlament eine wahre Kette von Duellen, Preßprozessen, heftig-unerquicklichen Streitigkeiten mit den politischen Gegnern bildet und zu den Lebensläufen des modernen Italien gehört, welche wenigstens den Nichtitalienern einen durchaus peinlichen Eindruck hinterlassen. Als Lyriker veröffentlichte Cavallotti: „Politische Dichtungen“ („Poesie politiche“, Mailand 1877) und „Trümmer“ („Antecaglie“, Rom 1879), in denen er als erbitterter, wilder Gegner der italienischen Monarchie und aller ihrer Anhänger erscheint, zu gleicher Zeit aber gegen die poetischen Naturalisten Front macht, zu denen er nicht gerechnet sein will. Gleichwohl gehörte auch Cavallottis bekanntestes und

bedeutendstes Drama: „Alcibiades“ („Alcibiade“, Mailand 1875), welches, ursprünglich als Buchdrama erschienen und wohl auch als solches gedacht, doch bei den Aufführungen in Mailand und Turin einen stürmischen Enthusiasmus hervorrief, zu den naturalistisch-farbenprächtigen Schöpfungen, in denen neben charakteristisch frappanten Situationen eine bestechende Rhetorik Raum fand. Der Versuch, in einer Folge von Szenen das bunt bewegte Leben des Alcibiades mit seinen jähen Glückswechseln darzustellen, gestattete Cavallotti nicht nur Phantasie, prächtiges Kolorit und großen sinnlichen Reiz zu entfalten, sondern die lose Szenenfolge auch mit einem fesselnden Widerschein persönlichen Lebens und Empfindens zu erhellen. Dem „Alcibiades“ schloß sich eine Tragödie: „Die Messenier“ („I Messenii“, Mailand 1877), an, welche von der italienischen Kritik dem „Alcibiades“ zur Seite gesetzt wurde.

Als „philosophischer“ Dichter, dessen Hauptleistungen der Reflexionspoesie einer verflossenen Periode verwandt waren, der aber durch einen gewissen Radikalismus der Gesinnung und die schließliche Anwendung seiner geschichtsphilosophischen Epik auf die neueste italienische Tagespolitik Anknüpfung an die Veristen suchte, gewann Mario Rapisardi Geltung. Geboren 1843 zu Catania, studierte er Philologie und ward als Professor am Lyceum und später an der Universität seiner Vaterstadt angestellt. Seine dramatischen Versuche, unter denen eine Tragödie: „Manfred“, und eine Sammlung lyrischer Gedichte sich befanden, trugen seinen Namen nicht weit. Ganz anders stand es um die epischen Visionen oder episch-didaktischen Gedichte: „Wiedergeburt“ („La palingenesi“, Florenz 1868) und „Luzifer“ („Lucifero“, Mailand 1877), welche, namentlich das letztere, als kühne Anläufe zur visionären Weise Dantes zurückkehren und die Gedankenlyrik, welche „die Philosophie in Poesie (oft leider auch umgekehrt) wandelt“, neu beleben. Im erstern Gedicht läßt Rapisardi in großen Bildern Heidentum und Christentum, Papsttum und Kaisertum, Despotismus und Revolution miteinander ringen und gibt überraschende Aufschlüsse, wie in einem italienischen Kopf die großen Weltgeschicke sich spiegeln. Satirischer und bewegter erscheint das zweite Gedicht: „Luzifer“, welches an die neuesten Ereignisse im Völkerleben (den deutsch-französischen Krieg von 1870, die Besitznahme Roms durch die Italiener) anknüpft und die Laster der modernen Gesellschaft geißeln will.

Unter den neuesten Vertretern des Realismus, welche hauptsächlich durch liebevollen Blick für die Einzelheiten des umgebenden Lebens und eine halb ernste, halb humoristische Darstellungsweise, die vom Pessimismus nicht ergriffen ist, neuen Boden unter die Füße zu gewinnen suchen, zeichnen sich De Amicis und La Farina durch besondere Frische und glücklichen Ton des Vortrags aus. Edmondo De Amicis ward am 21. Oktober 1846 zu Oneglia bei Genua geboren, empfing seine Bildung zum Offizier in der Militärschule zu Modena, trat als Leutnant in die italienische Armee und nahm als solcher an der Schlacht von Custozza teil. Später stand er in Florenz, wo er die Redaktion der Zeitschrift „Italia militare" führte; nach 1870 nahm er seinen Abschied und widmete sich ausschließlich der Litteratur. Seine bleibende Bedeutung für die Litteratur liegt jedenfalls in seinen Novellen, von denen schon das prächtige Erstlingsbuch: „Soldatenleben" („La vita militare", Florenz 1873), einige brachte. Unter den spätern Novellen von De Amicis finden sich eine ganze Reihe vorzüglicher. Auch seine „Gedichte" („Poesie", Florenz 1881) bezeugten die Originalität der Auffassung, die Frische des Humors und mancherlei Feinheiten des Stils, welche ihn trotz seiner Bewunderung für die französischen Naturalisten von diesen unterscheiden.

In gewissem Sinne noch bedeutender, jedenfalls psychologisch tiefer und mit dem Blick für die verborgensten seelischen Züge ausgestattet erweist sich Salvatore La Farina, geboren am 10. Januar 1846 zu Sorso in Piemont. Farina studierte in Pavia und Turin die Rechte, ließ sich dann als Schriftsteller in Mailand nieder, wo er noch gegenwärtig lebt. Mit den Romanen und Sittenbildern: „Ein Geheimnis" („Un segreto", Mailand 1871), „Der Roman eines Witwers" („Romanzo di un vedovo", ebendas. 1873), „Ein glücklicher Mann" („Un uomo felice"), „Verborgenes Gold" („Oro nascosto", Rom 1878) und vor allem mit der Folge von Genrebildern: „Mein Sohn" („Il mio figlio", Mailand 1880 u. f.) bethätigte er ein seltenes Talent für anmutige Darstellung des täglichen Lebens und liebenswürdige Enthüllung jener Gemütsseiten, die auch, trotz des widersprechenden Anscheins, dem italienischen Familiendasein nicht fehlen.

Zweihundertundzehntes Kapitel.

Die neueste Litteratur in Spanien.

Die spanische Litteratur des letzten Menschenalters stand, soweit sie ein Fernstehender zu übersehen vermag, teils unter dem Einfluß der politischen Zuckungen und Erregungen des Landes, teils unter jener Einwirkung der französischen Litteratur, welche Nachahmungen der verschiedensten Vorbilder fortgesetzt auch in Spanien erweckte. Denn war auch schon ein Menschenalter zuvor die strenge Herrschaft des akademischen Klassizismus gebrochen und ein nationales Element in der Litteratur wieder zur Geltung gebracht worden, so schloß das nicht aus, daß die große Litteratur des Nachbarlands von gewissen Kreisen fort und fort als mustergültig erachtet wurde, und daß die Bewegungen und Umwandlungen in der französischen Litteratur ihren Widerschein in der spanischen Dichtung fanden. War doch das eigentümliche Verhältnis eingetreten, daß die spanischen Poeten jene französischen Dichter, jene Dramatiker der Porte St. Martin nachahmten, welche selbst ihre besten Anregungen aus den spanischen Dramen des 17. Jahrhunderts empfangen hatten! Auch die Dichtung, welche unmittelbar an die Gegenwart anknüpfte, versagte sich das Schielen nach Pariser Vorbildern um so weniger, als in der That im Gefolge der Umwandlungen der vierziger und fünfziger Jahre französische Sitten und Auffassungen im Leben der spanischen Mittelklassen stärkere Geltung und Ausbreitung als je zuvor gewannen. Der Realismus, der seinen Weg auch in die spanische Litteratur fand, sah sich hier vor die doppelte Aufgabe gestellt, die zahlreichen Erscheinungen, welche dem alten Spanien angehörten, und die des neuen spanischen Lebens aufzufassen, sie je nach den Tendenzen des einzelnen Poeten zu verherrlichen oder zu bekämpfen. Bei der tiefen Zerklüftung zwischen der alten und neuen Gesellschaft,

bei den unversöhnlichen politischen Gegensätzen, welche sich in jahrelangen Zuckungen und endlich, zwischen 1868 und 1876, im Sturz der herrschenden Dynastie, in Errichtung eines neuen, fremden Königtums, im Versuch einer spanischen Republik, in einer wilden und grausamen Erhebung des alten Karlismus, welcher Glaubenseinheit, echtes Königtum und Altspanien zu vertreten behauptete, in sozialistischen und kommunistischen Aufständen manifestierten und erst nach der Wiederherstellung des Bourbonenthrons einigermaßen versöhnt wurden, war es natürlich, daß auch die neueste spanische Litteratur gegensätzliche und mannigfach verworrene Eindrücke hinterläßt, daß die einzelnen Talente jeden Mittelpunkt gemeinsamen Empfindens verloren haben. Nur darin begegnen sich Anhänger und poetische Darsteller Alt- und Neuspaniens, daß die Romantik, die so lange alle spanische Poesie durchdrungen hatte und bei jeder neuen Lebensregung dieser Poesie mit erwacht war, aus ihren Schöpfungen mehr und mehr verschwand.

Die bedeutendste litterarische Vertreterin des alten Spanien, das in den Kämpfen und Wandlungen dieser Jahre nicht ohne erbitterten, ja verzweifelten Widerstand unterging, die Dichterin der fanatischen Glaubensglut und des nationalen Stolzes auf die Isolierung vom übrigen Europa war denkwürdigerweise nicht eine Vollblutspanierin, sondern eine hispanisierte Deutsche. Cäcilie Böhl von Faber, als Romanschriftstellerin Fernan Caballero, war als die Tochter eines Hamburger Kaufmanns, Johann Nikolaus Böhl, der einer Filiale seines Hauses in Cadiz vorstand, und einer Spanierin 1797 zu Morges in der Schweiz geboren, erhielt, nach einigen Kindheitsjahren in Spanien, ihre eigentliche Jugenderziehung in Deutschland, wo ihr Vater das Gut Görslow in Mecklenburg angekauft hatte, kam aber 1813 mit ihrem Vater wiederum nach Spanien, verbrachte einige Jahre zu Puerto Santa Maria in Andalusien und ward durch den Umgangskreis ihrer Eltern mehr und mehr zur Spanierin. Böhl von Faber gehörte in den Kämpfen der zwanziger Jahre zu den litterarischen Verherrlichern des absoluten Königs; die Tochter wuchs in gleicher Gesinnungsweise auf. In ihrem neunzehnten Lebensjahr verheiratete sie sich mit einem spanischen Offizier, ward mit zwanzig Jahren bereits wieder Witwe, schloß aber bald eine zweite Ehe mit dem Marquis von Arco-Hermeso, nach dessen Tod im Jahr 1835 sie Erzieherin der Infantin Luise,

der nachmaligen Herzogin von Montpensier, wurde. Während einer dritten Ehe mit einem Sevillaner Advokaten, Arrom, begann sie als Schriftstellerin aufzutreten und setzte diese litterarische Thätigkeit bis an ihr Ende fort. Frau Arrom starb am 7. April 1877 in Sevilla mit dem unbestrittenen Ruhm der bedeutendsten spanischen Romanschriftstellerin des 19. Jahrhunderts.

Fernan Caballeros Werke[1] hinterlassen den starken Eindruck von Dichtungen, die aus einer völlig geschlossenen und in ihrer Weise unerschütterlichen Anschauung hervorwachsen. Die Schriftstellerin war mit dem glücklichen Blick für die Wirklichkeit ausgestattet, welcher sie überall Charakteristisches und Schönes erkennen ließ und sie namentlich befähigte, das Leben des südspanischen Landvolks mit Treue und stoffgemäßer Farbenfrische in Situationen und Gestalten zu schildern. Mit diesem Landvolk teilte Fernan Caballero auch den trotzigen Widerwillen gegen alles Nichtspanische und die konfessionelle Einseitigkeit. Für die Schriftstellerin ist das große Problem, das seit drei Jahrhunderten zu lösen versucht wird, einfach nicht vorhanden; aus den Worten des Erlösers: „Wer nicht für mich ist, der ist wider mich!" liest sie heraus, daß deren Sinn „alle Redensarten von Toleranz in göttlichen Dingen in Staub verwandle", während ihr natürlich die Besorgnis, mit dem eignen Bekenntnis zu irren, sonnenfern liegt. Sie ist die Vorkämpferin eines Spanien, in welchem die Andersgläubigen zwar nicht mehr als Ketzer eingeäschert, aber als „Liberale" standrechtlich erschossen werden können. Bei alledem zeigt Fernan Caballero lebendige Teilnahme an den mannigfachen Erscheinungen des Lebens und selbst einen gewissen Humor; die altspanische feierliche Würde, welche dem Hidalgo keine komische Eigenschaft und keine lächerliche Situation andichten kann, ist ihrem Realismus fremd. Fernan Caballeros Erfindung ist keine besonders reiche, die Mehrzahl der von ihr dargestellten Konflikte wächst aus der durch sie zum vornherein verurteilten Sehnsucht nach dem Neuen und leidenschaftlich Bewegten, aus dem Vertauschen eines sichern Idylls mit der Welt hervor. Entweder gehen ihre Gestalten bei diesem

---

[1] Eine deutsche Übertragung der „Ausgewählten Werke von Fernan Caballero" von K. Lemcke, Lud. Clarus und Hedwig Wolf (Paderborn 1859—64).



Tausch zu Grunde, oder sie gewinnen eine so feste religiöse Gesinnung, daß sie mit derselben allen Gefahren und Stürmen trotzen können. Ein Lieblingsthema der Schriftstellerin sind natürlich die Bekehrungen, die sie mit vollem Verständnis der seelischen Vorgänge darstellt, und wobei es ziemlich in eins zusammenfällt, ob sich eine vornehme Engländerin von der ketzerischen anglikanischen zur alleinseligmachenden Kirche oder ein junger Liberaler zur altspanischen Partei und altspanischen Sitte bekehrt.

Aus der großen Zahl der Romane und Erzählungen Fernan Caballeros darf ihr Erstlingswerk: „Die Möwe" („La gaviota", 1849), als eins der anziehendsten hervorgehoben werden. Hier sind alle Elemente vereinigt, welche in ihren spätern Geschichten wirksam erscheinen, und eine größere Frische und Naivität machen sich geltend. „Die Möwe" ist die Geschichte einer wilden Dorfschönheit, welche durch die Heirat mit einem deutschen Arzt, Stein, einem ältern Mann, ihrer engen und dürftigen Lage zuerst enthoben wird, nun aber ungestüm weiter drängt und als Sängerin nach Sevilla geht, wo sie der Anbetung eines spanischen Granden bald ebenso rasch müde wird wie der Liebe ihres Mannes. Sie faßt eine Leidenschaft für den Stierkämpfer Pepe Vera, der sie in die Tiefen der Sünde und Selbsterniedrigung hinabreißt. Ihr Gatte verläßt sie, die Gesellschaft verleugnet sie, sie sinkt zur Frau eines Barbiers herab, eine rasch niedergebrannte Flamme, die in häßlicher Weise verkohlt und erlischt. Es ist viel Wahrheit und scharfe Beobachtung in diesem Roman, die Verfasserin gerät aber insofern mit sich selbst in Widerspruch, als die wilde Leidenschaftlichkeit der Heldin Maria doch wahrlich auch zum alten echten Spanien gehört, ja als nach altspanischen Begriffen von der Fischerstochter kaum etwas andres gefordert werden kann. Die größern Romane: „Elia", „Clemencia" und „Lagrimas", interessieren hauptsächlich durch Charakteristik und Sittenschilderung; von dem Vorrecht, an die letztere eignes Räsonnement zu knüpfen, macht Fernan Caballero freilich in bedenklicher Weise Gebrauch. Die psychologische Vertiefung gestaltet sich zuweilen zu jener Zerfaserung, jenem Überwuchern der Reflexion, bei dem die epische Handlung zu kurz kommt. In der That ist diese Handlung nur in „Clemencia" ein wenig spannender. Die Schicksale einer jungen Witwe, die in erster Ehe einen Wüstling geheiratet und sich dann gegen die Liebe eines echten, braven spanischen Jungen,

Don Pablo, sträubt, weil ihr derselbe nicht glänzend und ritterlich genug ist, bilden den Faden. Nachdem sie an Sir George, dem jungen Engländer, alle schlimmen Erfahrungen gemacht hat, welche sich an einem unwürdigen Ketzer machen lassen, beschließt sie, Don Pablo noch zu beglücken, und trägt ihm selbst Herz und Hand an. Sentimentaler als diese spanische Familiengeschichte, die ein wenig trivialen Beigeschmack hat, erscheint der Roman „Lagrimas", den die Bewunderer Fernan Caballeros als dasjenige Werk rühmen, in dem die innerste Poesie der Deutschspanierin am reinsten und stärksten in die Erscheinung trete. Lagrimas ist ein unglückliches Mädchen, das früh seine Mutter verliert und ins Meer begraben sieht, ein süßes Geschöpf, dem bei aller Reinheit und Engelsgüte nichts als bittere Erfahrungen, brutale Mißhandlungen zu teil werden, das durch seine Freundin Reina um den einzigen gebracht wird, für den und der für sie jemals eine zarte und innige Regung empfunden, und die endlich dahinsiecht, ohne eine von den wahren Entzückungen des Lebens gekostet zu haben. Von Fernan Caballeros kleinern Erzählungen dürfen „Liberal und servil", „Lady Virginia", „Arme Dolores", „Sola", „Ein Sommer in Bornos" als die besonders charakteristischen gelten.

Eine Art Nebenbuhlerin erhielt Fernan Caballero an der Cubanerin **Gertrudis Gomez de Avellaneda**. Geboren als Tochter eines spanischen Flottenoffiziers 1816 zu Puerto Principe auf der Insel Cuba, kam sie jung nach Spanien und lebte seit 1840 in Madrid, wo sie sich 1846 mit dem Cortesdeputierten Sabater verheiratete, aber schon nach kurzer Zeit Witwe ward. Im Jahr 1854 schloß sie eine zweite Ehe; 1860 abermals verwitwet, zog sie sich nach Sevilla und zuletzt in ein Kloster zurück, wo sie am 1. Februar 1873 starb. Die Dichterin, die zuerst unter dem Namen „La Peregrina" auftrat, erwarb sich durch ihre lyrischen Dichtungen, durch Novellen und dramatische Versuche großes Ansehen. Eine natürliche Neigung zu elegischen Stimmungen und ihrem poetischen Ausdruck ward durch die Lebensschicksale der Dichterin verstärkt. Ihre „**Lyrischen Dichtungen**" („Poesias liricas", Madrid 1840 und 1850) sind Zeugnisse eines bewegten, innerlich reichen und edlen, aber nur selten glücklichen Lebens. Gertrudis de Avellanedas dramatische Dichtungen begannen mit dem Drama „**Leoncia**" (1840), dem einige Jahre später die Tragödien: „**Alfonso Mu-**

nio" und „Der Fürst von Viana" („El principe de Viana") folgten. Namentlich die erstgenannte Tragödie zeichnete sich durch einen Schwung der leidenschaftlichen Empfindung und eine dramatische Macht der Handlung, eine Energie der Durchführung aus, die an bessere Tage der spanischen Bühne gemahnten. Den Hoffnungen, welche die Dichterin mit „Alfonso Munio" erregt, vermochte sie mit ihren spätern Schauspielen, von denen wir „Reccared", „Herzensirrtümer" („Errores del corazon"), „Königs Renés Tochter" („La hija del rey René"), „Sympathie und Antipathie" nennen, nicht gerecht zu werden. Die Schwankungen zwischen der Neigung, Selbsterlebtes und Beobachtetes dramatisch zu gestalten, und zwischen jener, romantischen Vorbildern nachzudichten, machten sich auch hier geltend. Viel sicherer als in diesen weltlichen oder in den biblischen Dramen: „Saul" und „Belsazar" gab sich ein eignes inneres Leben in den Novellen der Dichterin kund, von denen „Zwei Frauen" („Dos mugeres"), „Espatolino", „Dolores" besonders beliebt wurden. Ihre Anschauungen wie ihre Darstellungen sind weiblicher, zurückhaltender als diejenigen Fernan Caballeros, als echte Spanierin erweist sie sich vorzugsweise auch in ihren religiösen Empfindungen, ist aber minder intolerant und fanatisch als die Deutschspanierin.

Ein echter poetischer Repräsentant des heutigen Spanien, welcher mit revolutionären Zeitgedichten und Satiren seine Laufbahn begann, um späterhin für eine Umkehr zu geordneten Zuständen, gemäßigten Anschauungen zu wirken, ist der Dichter Pedro Antonio de Alarcon, der einen schon poetisch berühmten Namen trägt. Geboren 1833 zu Granada, zum Priester bestimmt, trat er aus dem geistlichen Seminar, ward Journalist und nahm als solcher an der liberalen Opposition gegen die Regierung der Königin Isabella regen Anteil. Eine kriegerische Episode in seinem Leben ward durch seine Teilnahme am Feldzug nach Marokko herbeigeführt; er begleitete die spanische Armee nicht nur als Berichterstatter, sondern trat als Freiwilliger in das Heer selbst ein. Nach 1868 gehörte er den Gemäßigten an, welche begriffen, daß man nach dem Sturz Isabellas mit der völligen Exilierung des Königshauses zu weit gegangen sei, und schließlich Anfang 1876 den ältesten Sohn Isabellas, den Infanten Alfonso, zum König proklamierten. Nach dessen Thronbesteigung ward Alarcon zum Staatsrat ernannt. Von seinen poe-

tischen Werken erfreuten sich die „Ernsten und humoristischen Dichtungen“ („Poesias serias y humoristicas“) großen Beifalls und spiegeln die Besonderheit, die auf- und abschwankenden Empfindungen, die etwas verworrenen Lebenseindrücke eines Spaniers von heute mit Treue und in mannigfach reizvollen Formen wider. Auch in den Novellen[1] Alarcons, von denen die Sammlungen: „Gewesene Dinge“ („Cosas que fueron“), „Liebesgeschichten“ („Amores y amorios“, Madrid 1875) die stärkste Teilnahme fanden, sprach sich eine frische Lust an der Buntheit der Lebenserscheinungen aus, welche an die guten Tage der ältern spanischen Novellistik gemahnt. Die glänzende kleine Schrift „Die Weihnacht des Dichters“ („La noche buena del poeta“) ward als eins der Meisterwerke der neuern spanischen Litteratur erachtet, und die Novellen: „Der Dreispitz“ („El sombrero de tres picos“), „Das Ärgernis“ („El escandolo“) sind kräftig realistisch und tüchtig in der Ausführung. — Ein etwas älterer Novellist, Juan Valera, unter dessen Erzählungen „Die Cordobanerin“, „Pepita Jimenez“, „Die Illusionen des Doktor Faustino“ als die besten genannt werden, steht neben Alarcon als glücklicher Schilderer spanischen Lebens der Gegenwart in Ansehen.

Ein talentvoller Poet, gleichfalls eine charakteristische Erscheinung für das Ringen nach neuem Inhalt und die leidenschaftliche Unruhe, welche diejenigen spanischen Naturen erfüllt, die sich nicht, wie Fernan Caballero, an das zertrümmerte Alte anzuklammern vermögen, tritt uns Nuñez de Arce entgegen. Gaspar Nuñez de Arce ward am 4. August 1834 zu Valladolid geboren, studierte in Toledo und ließ sich späterhin als Schriftsteller in Madrid nieder. Als Korrespondent der Zeitung „Iberia“ ging er 1860 mit nach Marokko, ward 1865 Cortesdeputierter, als welcher er zur Partei Sagasta zählte und die verschiedenen Schicksale dieser Partei in den beiden letzten Jahrzehnten zu teilen hatte. Seinen ersten poetischen Ruf erwarb Nuñez de Arce mit einigen Dramen, von denen „Ehrenschulden“ („Deudas de honra“), „Wer schuldet, zahlt“ („Quien debe, paga“) und „Ein Bündel Holz“ („El haz de leña“) besondern Erfolg hatten. Sie lassen sowenig wie die meisten der neuern spanischen Dramen einen Vergleich mit den drama-

[1] Auswahl deutsch von Lili Lauser (Leipzig 1878).



tisch wirkungsvollen und in ihrer Art vollendeten Komödien des 17. Jahrhunderts zu. Die eigentliche Bedeutung des Poeten liegt in seinen lyrischen und lyrisch-epischen Dichtungen, deren Reihe er mit den „Kampfrufen" („Gritos del combate") eröffnet hatte. „Die letzte Klage Lord Byrons" („La ultima lamentacion de Lord Byron"), eine Zahl von Elegien und Idyllen, vor allem aber das vielgerühmte „Gesicht Bruder Martins"[1] („La vision de Fray Martin", Madrid 1880), welches den Abfall Luthers von Rom poetisch darzustellen unternahm, bezeugen die lebendige Phantasie und die energische Ausdrucksfähigkeit des Dichters, legen aber zugleich an den Tag, wie sich französische, englische und deutsche Einflüsse in bunter Folge in der neuern spanischen Dichtung geltend machen.

Als Dramatiker that sich Adelardo Lopez de Ayala, ein in der neuern politischen Geschichte Spaniens vielgenannter Name, hervor. Geboren im März 1829 zu Guadalcanal bei Badajoz, studierte Ayala die Rechte in Sevilla, warf sich dann in die Politik und nahm als Cortesdeputierter an allen Vorspielen zur Revolution von 1868 starken Anteil. Die Revolution selbst, die er durch Abfassung des Manifestes von Cadiz einleitete, brachte ihm das Ministerium der Kolonien, eine dornenvolle Größe, insofern gerade während seiner Verwaltung derselben der Aufstand auf Cuba ausbrach und Spanien mit dem Verlust seiner letzten wertvollen Kolonie bedrohte. Während der Episode der Republik schloß sich Ayala an Canovas del Castillo, den Führer der alfonsistischen Partei, an, wirkte für die Restauration König Alfonsos mit und übernahm nach der Thronbesteigung des jungen Königs abermals das Kolonialministerium, ward zuletzt Präsident der Cortes und starb am 30. Dezember 1879 in Madrid. Seine ernsten Dramen: „Der Staatsmann" („El hombre de estado"), „Schuld und Gnade" („Culpa y perdon"), „Die Comuneros" und andre würden schwerlich die Dauer seines Namens in der spanischen Litteratur verbürgen. Lebendiger und glücklicher erscheinen: „Hundert Prozent!" („El tanto por ciento!") und „Consuelo", Komödien, welche freilich besser mit Scribes und den Lustspielen der neuern Franzosen als mit denen Calderons und Moretos in Vergleich gezogen werden.

[1] Deutsch von Johann Fastenrath.

Als Dichter von ernsten Dramen wie als Herausgeber der ältern Schätze der spanischen dramatischen Litteratur zeichnete sich der Zensor der spanischen Akademie, Manuel Cañete, aus. Geboren am 6. August 1822 zu Sevilla, besuchte er ein Gymnasium in Cadiz, erhielt, nachdem er schon als Dramatiker aufgetreten war, eine Anstellung in den Büreaus des Ministeriums des Innern. Im Jahr 1858 ward er Mitglied der spanischen Akademie, in späterer Zeit Kammerherr des Königs. Cañetes lyrische Dichtungen sind mehr Reflexionsprodukte als Ausdruck unmittelbarer lyrischer Stimmungen, ihre formelle Eleganz erhebt sie zu Mustergedichten im akademischen Sinn. In ebendiesem Sinn sind die hervorragendsten dieser Dichtungen poetische Episteln und Oden. Als Dramatiker schrieb Cañete: „Ein Aufruhr in Granada" („Un rebato en Granada"), „Der Herzog von Alba" („El duque de Albe"), mit Tamayo y Banos zusammen das Schauspiel „Die Hoffnung des Vaterlands" („La esperanza de la patria"), lauter Stücke, welche den besten des fünften und sechsten Jahrzehnts hinzugerechnet werden mußten.

Fruchtbare und erfolgreiche Schriftsteller waren auch die beiden Fernandez, die übrigens in keinem Verwandtschaftsverhältnis standen. Aureliano Fernandez Guerra y Orbe, geboren am 16. Juni 1816 zu Granada, studierte die Rechte auf der Universität seiner Vaterstadt, ward später Professor der Litteratur in Granada und dann an der Universität zu Madrid. Als Litterarhistoriker und Historiker ein verdienter Gelehrter, erwarb Fernandez doch seinen Hauptruhm mit lyrischen Gedichten (namentlich Romanzen) und mit den Dramen: „Die Tochter des Cervantes" („La figlia de Cervantes") und „Alonso Cano" sowie mit der (gemeinsam mit Tamayo gedichteten) Tragödie „Die reiche Frau" („La rica hombra"). — Produktiver als Fernandez Guerra zeigte sich Manuel Fernandez y Gonzalez, geboren 1823 zu Sevilla, der, nachdem er die Rechte in Granada studiert, in die Armee eintrat und sich dann der Litteratur widmete. In Drama und Roman ward er der Repräsentant jenes seichten Realismus, welcher an den Außenseiten der Erscheinungen wie der Menschen haftet und der, wenn er buntes, bewegtes Leben vorzuführen vermag, sich nicht ängstlich um poetische Wahrheit, um innern Reichtum und Feinheit der Charakteristik kümmert. Von seinen zahlreichen dramatischen Dich-

tungen rühmt die spanische Kritik: „Der Cid“ (1858), „Vater und König“ („Padre y rey“, 1860), „Don Luis Osorio“ (1863), lauter Werke, welche beweisen, daß er sich wenigstens im Stoff den volkstümlichen Dramen des 17. Jahrhunderts zu nähern sucht. Unter den Romanen werden „Don Juan Tenorio“ (1851), „Martin Gil“ (1853), „Der Kerker der Zigeunerin“ („El algibe de la gitana“, 1857), „Die Räuber der Alpujarren“ („Los monfies de las Alpujarras“, 1865), „Die Siegesjungfrau“ („La virgen de la palma“, 1867), „Der Jäger von Espinosa“ („El montero de Espinosa“, 1869) ausgezeichnet, Romane, welche meist schon im Titel die nach äußerlichen Effekten und bloßer Spannung der Lesewelt trachtende Art und Weise des Schriftstellers kundgeben.

Frischer, liebenswürdiger und echt poetischer, wenn auch ebenso rasch und flüchtig produzierend wie die meisten seiner Zeitgenossen erscheint der Baske Antonio de Trueba. Geboren am 24. Dezember 1821 als der Sohn eines baskischen Bauern zu Montellana in Biscaya, ward Antonio, fünfzehnjährig, nach Madrid gesendet, um die Kaufmannschaft bei einem Vetter zu erlernen. Sein Sinn strebte nach anderm, und er erwarb autodidaktisch so viel Kenntnisse, um zur Journalistik übergehen zu können. Zwischen 1846 und 1862 trat er mit einer großen Anzahl von Liedern, Märchen, Schwänken und Novellen in die Öffentlichkeit, unter denen ihm namentlich seine Lieder eine weitreichende Popularität erwarben. Königin Isabella ernannte ihn zum „Dichter der Königin“ und zum Archivar seiner Heimatsprovinz Biscaya, in der er bis zur Revolution von 1868 verweilte; nach derselben ließ er sich wieder in Madrid nieder und ging damit glücklich der letzten karlistischen Erhebung der baskischen Provinzen aus dem Weg. Die Natur Truebas ist vorzugsweise eine lyrische und sein „Buch der Lieder“ („Libro de los cantaras“, Madrid 1852; zahlreiche Ausgaben) die Quintessenz all seines Empfindens und Schaffens. Schlicht, warm, treuherzig, durch und durch liebenswürdig, unmittelbarer Ausdruck der Empfindung ohne Zusatz von Reflexion, elegisch im Grundton wie die Volkslieder seiner Heimat, daneben doch auch schalkhaft und scherzend, gehören die Lieder Truebas zum Besten der gesamten neuern spanischen Litteratur. Wenn ihm einzelne Kritiker den Namen des „spanischen Béranger“ beilegen, so halten sie sich dabei nur an die Sangbarkeit,

den sprachlichen Fluß, die volkstümliche Einfachheit des Liederbuchs, denn in Bezug auf seine Weltanschauung ist Trueba ein echter Baske, treuer Sohn der Kirche und nichts weniger als begeistert vom neuen Spanien. Die Novellen und skizzenartigen Erzählungen des Dichters, welche in zahlreichen Sammlungen als „Ländliche Geschichten“ („Cuentos campesinos“), „Geschichten von Lebenden und Toten“ („Cuentos de vivos y muertos“), „Geschichten von Müttern und Kindern“ („Cuentos de madres e hijos“), „Volkstümliche Erzählungen“ („Narraciones populares“) hervortraten, sind durch dieselbe ungekünstelte Einfachheit und schlichte Anmut ausgezeichnet, welche seine Gedichte durchdringt. Mit minderm Glück als in diesen Erzählungen in engem Rahmen stellt Trueba vergangenes Leben in größern historischen Romanen, wie „Cid Campeador“, dar.

Als der jüngste vielbewunderte spanische Dichter ist Narciso Diaz de Escobar aufgetreten. Geboren am 25. Juni 1860 (?) zu Malaga, studierte er in Granada die Rechte, erregte schon als Schüler und Student durch poetische Versuche Hoffnungen auf eine bedeutende künftige Entwickelung. Im Jahr 1882 ging er nach Madrid, wo er als Journalist lebt und sowohl als Lyriker wie als Erzähler und Dramatiker frühe Triumphe feierte. Von seinen Dramen werden „Heutige Jugend“ („Los jovenes del dia“), „Zwei Ehemänner und eine Frau“ („Dos maridos y una sposa“) und „Für sie!“ („Por ella!“) als lebendige Bilder gegenwärtiger spanischer Gesellschaft gepriesen. Daß in der spanischen wie in jeder andern Litteratur die Grenzen des Realismus, soweit er noch ein poetisches Prinzip ist, und diejenigen der flachsten Widerspiegelung zufälliger Äußerlichkeiten, interesse- und wertloser Tagesvorgänge vielfach ineinander verlaufen, liegt in der Natur der Dinge. Der Bruch mit gewissen künstlerischen Traditionen hat sich bei zahlreichen Autoren und Tausenden von Lesern zum Bruch mit der Poesie, der tiefern innerlich notwendigen Lebensdarstellung überhaupt gestaltet. Erst eine kommende Zeit wird klar feststellen können, wie viel oder wie wenig von den neuern litterarischen Produktionen eine Bürgschaft jener Dauer in sich tragen, die zuletzt allein von der Kraft des Lebens und der subjektiven Bedeutung des poetischen Talents gegeben wird, dem sie ihren Ursprung verdanken.

Zweihundertundelftes Kapitel.

Die neuere portugiesische Litteratur.

Jahrhundertelang, nachdem mit Luis Camoens, dem größten portugiesischen Dichter, die portugiesische Dichtung und, nach der Schlacht von Alkazar, mit dem Königs-Kardinal Heinrich die Selbständigkeit des meerbeherrschenden Königreichs ins Grab gesunken war, schienen die Portugiesen aus der Reihe der selbständig wirkenden Kulturvölker Europas ausgeschieden. Wohl ertrug der alte Nationalstolz die aufgedrungene Herrschaft Spaniens kein volles Jahrhundert, die erste Gelegenheit, welche sich 1640 zur Herstellung des freien Königreichs Portugal bot, ward ergriffen, mit dem Haus Braganza eine neue nationale Dynastie auf den Thron erhoben und mit französischer und englischer Hilfe die neue Nationalunabhängigkeit auf dem Schlachtfeld verteidigt. Aber geistig erhob sich Portugal weder zur Höhe des 16. Jahrhunderts noch zu einem irgend bedeutenden Anteil an der akademischen und gelehrten Poesie, welche zwei Jahrhunderte hindurch alle europäischen Litteraturen beherrschte. Nirgends war die Nachahmung des französischen Klassizismus so ärmlich und geistlos, in so schreiendem Widerspruch mit dem eignen Volksdasein wie in Portugal; die Namen des Antonio Barcellar (1610 bis 1663), des Menezes de Eryceira (1673—1741), des Manoel de Nascimento blieben nur erhalten, weil bei der Armut des Landes an Begabungen und Leistungen auch die untergeordnetsten Versuche und sklavischen Nachahmungen französischer Vorbilder als ungewöhnliche Thaten erschienen und Ruhm brachten. Bis zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts dauerte diese geistige Verödung; die schweren Nachwirkungen vergangener Tage, des Drucks der Gegenreformation lasteten auf keinem Land so hart und so lange wie auf Portugal, und selbst das Zeitalter der despotischen Reform, der gewaltsamen

Aufklärung von oben, als dessen Repräsentant der Minister Pombal gefeiert und verwünscht wird, hinterließ keine nennenswerten Schöpfungen. Portugal trat von den Napoleonischen Kriegen, von der Flucht der Königsfamilie nach Brasilien und der endlichen Rückkehr derselben nach Europa an in das Zeitalter politischer Kämpfe, die hier so wild, so erbittert wie im spanischen Nachbarreich geführt wurden und Tausenden den Untergang brachten. Krampfhaft rangen sich die Anfänge neuen Lebens, neuer Bildung aus der traditionellen Trägheit und hochmütigen Oberflächlichkeit empor, nur an wenigen Stellen war es möglich, an die edlere und größere Vergangenheit des eignen Volks anzuknüpfen, die Auslandsnachahmung mußte, wie einst im Deutschland des Westfälischen Friedens, vielfach eine Rolle in der erstrebten Befreiung und Erneuerung der Nation übernehmen. Trotz aller Unzulänglichkeit, die in den neuen Bestrebungen lag, trotz leidenschaftlicher Gegenwirkungen einer altportugiesischen Partei, welche ihr Haupt an dem Prinzen Dom Miguel fand, der einige Jahre hindurch den portugiesischen Thron usurpierte, blieben die neuen Lebensregungen nicht ohne alle Früchte. Mit der Umwandlung des portugiesischen Lebens selbst trat auch eine dauernde Neuerhebung der portugiesischen Dichtung ein. Der Entwickelungsgang, welcher in andern Litteraturen im 18. Jahrhundert stattgefunden hatte, fand in Portugal erst im 19. statt: mit João Baptista de Almeida-Garrett begann der Wiederanschluß an die portugiesische Volkspoesie besserer Tage, namentlich an die Volksromanzen, von denen der Dichter selbst eine große Sammlung veranstaltete. Geboren am 4. Februar 1799 zu Porto, studierte Almeida die Rechte in Coimbra, war von 1820 an von allen politischen Wechselfällen des Landes wie von persönlichen Schicksalen mitbetroffen. Teilnehmer an der Erhebung von 1820, Flüchtling nach der Restauration von 1823, heimgekehrt beim ersten Anschein besserer Zustände, eingekerkert unter Dom Miguels Schreckensregiment, abermals exiliert, Soldat im Befreiungsheer Kaiser Dom Pedros, unter der Regierung der Königin Maria da Gloria Geschäftsträger in Brüssel, Ministerresident und Minister, blieb er doch in allen Wechselfällen Dichter. Nach seinem Tod im Januar 1854 erschien eine Gesamtausgabe seiner Werke (Lissabon 1854—67), welche zum allgemeinen Bewußtsein brachte, was er für die Litteratur seines Vaterlands geleistet und bedeutet hatte. Als Lyriker war

Almeida der erste, der wieder unmittelbare Anmut und lebendigen Gefühlsausdruck an die Stelle reflektierter Eleganz setzte; als Epiker knüpfte er in seinen größern poetischen Erzählungen: „Camoens“ (Paris 1825) und „Adozinda“, glücklich an die besten Momente und stolzesten Erinnerungen der nationalen Vergangenheit an; als Dramatiker schuf er mit den Dramen: „Anton de Gil Vincente“, „Alfagente de Santarem“, „Frai Luiz de Sousa“ der portugiesischen Bühne die ersten neuern Dramen von einigem poetischen Gehalt. Zeitgenossen und Mitstrebende des Almeida waren Antonio Feliciano de Castilho (geboren am 26. Januar 1800 zu Lissabon, gestorben am 18. Juni 1875 daselbst), der hauptsächlich durch seine wohllautenden und weichen lyrischen Gedichte und eine Anzahl gelungener Übertragungen antiker Dichtungen seine Stellung in der portugiesischen Litteratur erwarb, und der Historiker Alexandro Herculano de Carvalho e Araujo (gestorben zu Lissabon 1877), welcher die neuere politische Dichtung Portugals ernst und schwungvoll mit seiner „Prophetenstimme“ („A voz de propheta“) eröffnete und sich neben seiner streng wissenschaftlichen Thätigkeit auch als historischer Romandichter bewährte.

Die weitere Entwickelung der portugiesischen Litteratur seit dem fünften Jahrzehnt unsers Jahrhunderts stand nach- und nebeneinander unter den sich drängenden Einflüssen der französischen Neuromantik (dieser vorzugsweise), der Kenntnis der deutschen Dichtung, welche man in Portugal allmählich erlangte, und endlich unter dem des prinzipiellen Realismus, welcher durch französische, deutsche und englische Vorbilder vermittelt ward. Dabei lernten doch immer mehr Poeten unmittelbar aus dem umgebenden Leben schöpfen, und das neuerwachte Selbstgefühl der Nation stärkte auch die Talente der Gegenwart. Unter denselben ragt durch seine persönlichen Schicksale wie durch seine Leistungen Francisco Gomes de Amorim hervor. Geboren am 13 August 1827 zu Avelomar bei Porto, trieb ihn die Armut noch als Knabe nach Brasilien, wo er sich als Kommis in Pará, als Jäger in den Urwäldern durchs Leben schlug. Die Beschäftigung mit den Dichtungen Almeida-Garretts erweckte sein eignes poetisches Talent, er sandte Proben desselben an den verehrten Dichter, und Almeida ermöglichte ihm, 1846 nach Portugal zurückzukehren. Hier erwarb er rasch einen gewissen Namen, aber seine äußern Verhältnisse blieben so unbefriedigend, daß er das

Hutmacherhandwerk erlernte, um den Lebensunterhalt zu gewinnen. Im Jahr 1851 erhielt er eine erste kleine Anstellung im Zollwesen, 1859 ward er, seinen Fähigkeiten entsprechend, als Bibliothekar des Marineministeriums angestellt. Ein schweres Rückenmarksleiden, das ihn seit Jahren aufs Krankenlager warf, hemmte den frischen Fluß seiner poetischen Produktion nicht. Die ausgebreitete litterarische Wirksamkeit Amorims fand ihren Mittelpunkt in der reichen Lyrik des Dichters, die mit dichterisch reifem Ausdruck ein reiches, wechselvolles Leben begleitete. Als Dramatiker und Romanschriftsteller gab Gomes de Amorim seiner Nation eine kleine Zahl von Schauspielen, welche das Leben Brasiliens, des großen amerikanischen Tochterreichs Portugals, zum Hintergrund haben. Dazu gehören vor andern: „Der Geächtete" („A prohibição"), „Rassenhaß" („Odio de raça"). Auf portugiesischem Boden spielen: „Die Freiheit der Frauen" („A independencia das mulheres"), „Der Getaufte" („O baptisado"), „Dom Sancho der Zweite" und verschiedene andre, deren Bühnenerfolge ihren poetischen Wert weit überragten. Auch die Romane Amorims stützen sich zum Teil auf seine Kenntnis brasilischen Landes und Volks, so vor allen der Roman „Die Waldleute" („Os selvagens"). Auch ein Seeroman: „Das Vaterland" („O amor da patria"), ward von der portugiesischen Kritik als ein Meisterwerk angesehen und war jedenfalls ein Zeugnis, daß die Phantasie der neuesten Dichter Portugals die Stoffwelt wieder ergriff, in welcher die großen Werke der Nationallitteratur gediehen waren.

Ein zweiter vielgepriesener Dichter ist Luis Augusto Palmeirim, als Sohn eines Generals am 9. August 1825 zu Lissabon geboren. Zum Offizier gebildet, diente er einige Jahre in der portugiesischen Armee, ward aber dann im Ministerium der öffentlichen Arbeiten angestellt und bethätigte sich als Dichter und Journalist. Palmeirim ist vor allem Lyriker, und seine „Gedichte" („Poesias", Lissabon 1851) und „Volkstümlichen Gedichte" („Poesias populares") erhoben ihn zu einem Liebling des portugiesischen Publikums. Der beste Kenner der neuportugiesischen Litteratur auf deutschem Boden, Ferd. Wolf, sagt über ihn: „Daß Palmeirim ein geborner Dichter ist, daß ein innerer Drang ihn bestimmte, dem, was er erlebt, gefühlt, gedacht, poetischen Ausdruck zu geben, davon zeugen seine Gedichte überhaupt; sie haben jenes Gepräge des Spontanen,

Wahren, Natürlichen, das die echte Poesie von der angelernten, erkünstelten auf den ersten Blick unterscheidet. Aber als nationaler, als Volksdichter im höhern Sinn charakterisieren ihn seine patriotischen und volksmäßigen Lieder, Lieder in des Worts eigentlicher Bedeutung, für den Gesang gemacht und viele davon schon vom Volksmund gesungen. Denn sein Genius trieb ihn, auszusprechen, was die Nation begeisterte, in Freud' oder Leid aufregte, Gemeingefühl geworden war; denn sein Sinn für das Volksmäßige, seine Liebe zum Volk machten es ihm möglich, in dessen einfacher Weise nachzusingen, was er ihm abgelauscht, so daß er nun sich selbst zu hören glaubte und willig sich aneignete, was ihm so homogen war.

Er ist sich auch selbst dessen bewußt geworden, indem er in dem Vorwort zur ersten Ausgabe seiner „Poesias“ von denselben mit wahrer Bescheidenheit sagt: „Mich blendet nicht die Eitelkeit. Ich weiß, daß mein Buch beim Volke gute Aufnahme findet; aber ich kenne auch die Ursachen, die ihm diese unverdiente Gunst erworben haben. Eingegeben und geschrieben fast immer unter schwierigen und außergewöhnlichen Umständen, solchen, welche schmerzliche Erinnerungen im Gemüt des Volks zurücklassen, galten diese Gesänge, so geringen oder keinen Wert sie auch sonst haben mögen, dann wie ein Trost im Augenblick des Schmerzes oder wurden beifällig aufgenommen wie ein Aufschrei des Enthusiasmus, wenn das Volk voll Hoffnung oder dessen Entmutigung groß war.“ (Ferd. Wolf, „Zur Geschichte der portugiesischen Nationallitteratur in der neuesten Zeit“, in Ebert, „Jahrbuch für romanische und englische Litteratur“, Bd 5, S. 267.) Palmeirim trat übrigens auch als Lustspieldichter und Erzähler mit einigen Komödien und Novellen hervor.

Als Lyriker und poetischer Erzähler gelangte ferner Thomas Ribeiro (Ribeiro Ferreira) zu großem Ansehen. Geboren am 1. Juli 1831 zu Parada de Gonta, erhielt er seine wissenschaftliche Vorbildung auf dem Gymnasium zu Vizeu, studierte in Coimbra die Rechte, wurde Advokat in seiner Heimat, Cortesdeputierter derselben und schließlich auch ihr litterarischer Vertreter, letzteres weniger in seinen lyrischen „Gedichten“, welche dem allgemeinen Zug der portugiesischen Poesie neuerer Zeit folgen, als in der epischen Dichtung „Don Jayme“ („Don Jayme, ou a Dominicão de Castello“, Lissabon 1862), welche die Heimat des Dichters zum Mittelpunkt einer ebenso abenteuerlichen

wie patriotischen Erzählung wählt. Der Dichter selbst erklärt in seiner Vorrede, daß sein Gedicht „völlig provinziell, ein Beiraner nach allen Seiten und ein Dörfling vom reinsten Wasser“ sei. Die Handlung des Epos verläuft kurz vor der siegreichen Revolution von 1640, welche Portugal die Unabhängigkeit zurückbrachte, und ist vom wildesten Haß gegen Spanien und den Gedanken einer abermaligen Einigung mit diesem Land erfüllt. Das Beste in dem Gedicht, in welchem nach romanischer Weise der Held ein edler und von idealer Rachelust im Leben aufrecht erhaltener Bandit ist, sind die Sittenschilderungen und einzelne dramatische Momente der Erzählung.

Auch die Romandichtung gewann auf portugiesischem Boden Heimatsrecht. Vorwiegend war es der historische Roman, den Poeten wie Antonio d'Oliarina Marocca, der Verfasser von „Fernão Gonçalves“, „Der Graf von Castella“ („O conde soberano de Castella“), und Rebello de Silva pflegten. Rebello de Silva, am 2. April 1821 zu Lissabon geboren, studierte die Rechte in Coimbra, erhielt später eine Anstellung im Sekretariat des Staatsrats, ward zum Professor der Geschichte am „Curso superior de Latras“ in Lissabon ernannt und erwarb seinen litterarischen Ruf durch die historischen Romane: „Die Eroberung von Ceuta“ („A tomada de Ceuta“, Lissabon 1856; unvollendet geblieben), „Ein Abenteuer König Pedros“ („Una aventura del rei D. Pedro“, ebendas. 1860), „Die Jugendjahre Johanns V.“ („A mocidade de D. João V“, ebendas. 1851—53), von denen namentlich der letztgenannte in Bezug auf Situationsreichtum und energische Charakteristik den Vergleich mit den besten historischen Romanen andrer Litteraturen nicht zu scheuen hat, während der auffällige Sprachprunk und die Neigung zu überglänzenden Schilderungen national-portugiesisch sind.

Neben der portugiesischen Litteratur hat sich im großen amerikanischen Tochterland Portugals eine besondere brasilische Litteratur entfaltet. Die unbedeutenden poetischen Versuche, die auf dem Boden Brasiliens in frühern Jahrhunderten entstanden, konnten nur als Nachklänge zur Dichtung und Litteratur Portugals angesehen werden; erst mit der Flucht des königlichen Hofs nach Rio de Janeiro (1807) und noch mehr mit der Errichtung des selbständigen Kaisertums beginnt eine Art Selbständigkeit auch in geistigen Dingen. Im Sinn einer

künftigen völligen Freiheit mußte es schon als Fortschritt gelten, daß sich nach 1830 einzelne brasilische Poeten an die ästhetischen Grundsätze und die poetischen Muster der französischen Romantik anschlossen. Bald traten nationale, dem brasilischen Leben selbst entstammte Elemente hinzu und verstärkten Lebens- und Wirkungsfähigkeit der neuen Poesie. Die patriotische Freude, eine eigne Litteratur, die Anfänge einer Bühne zu besitzen, trieb naturgemäß auch zur Überschätzung einzelner Poeten und Schöpfungen. Aber der naive Standpunkt vom Anfang des Jahrhunderts, auf welchem alles willkommen geheißen werden mußte, was überhaupt produziert und versucht wurde, konnte längst verlassen werden, die hervorragendern Dichter Brasiliens würden auch in den größern europäischen Litteraturen einen Platz mit Ehren behaupten. Der älteste unter den gegenwärtig lebenden Dichtern des Landes ist Manoel Araujo Porto-Alegre. Geboren am 29. November 1806 zu Rio Pardo in der Provinz Sao Pedro, verdankte er den größern Teil seiner Bildung längern Reisen in Europa. Er lebte von 1831—33 zu Paris, 1834—1837 in Italien, wo er Kunststudien betrieb und sich zum Architekten ausbildete. Revolutionäre Bewegungen im Heimatsland riefen ihn 1837 dahin zurück. Als Professor an der Kunstakademie und späterhin an der Kriegsschule zu Rio de Janeiro entfaltete er eine glückliche Wirksamkeit, während deren er sich ununterbrochen als lyrischer und epischer Dichter, als einer der Begründer des brasilischen Dramas bewährte. Im Jahr 1859 ward er zum brasilischen Generalkonsul für Preußen ernannt, späterhin als Gesandter in Wien beglaubigt. Araujos „Lyrische Dichtungen aus Brasilien" („Brasilianas", Rio de Janeiro 1846) enthalten einige größere beschreibende Gedichte, die, von feurigem Patriotismus getragen, die Wandlung der üppigen tropischen Wildnis in einen Garten des Segens vorausverkünden. Eine bedeutende Kraft der Darstellung trat in den Fragmenten des epischen Gedichts „Colombo" hervor, in welchen er den Entdecker der Neuen Welt in anderm Sinn zu verherrlichen unternahm als zahlreiche poetische Vorgänger. Ferd. Wolf rühmt unter den veröffentlichten Gesängen dieses Epos vor allen den „Sagres" überschriebenen, in welchem Kolumbus, von seiner dritten Reise in Ketten zurückkehrend und durch dies unwürdige Schicksal tief gebeugt, durch eine Vision, durch die Erscheinung Heinrichs des Seefahrers, des großen portugiesi-

schen Infanten, der ihm gleiche Unsterblichkeit mit sich selbst verheißt, mächtig getröstet wird. (Ferd. Wolf, „Le Brésil littéraire“, Berlin 1863, S. 175.) Unter den dramatischen Versuchen Araujos zeichnet sich „Die Amazonenstatue“ durch geistvollen Witz und frische Beweglichkeit aus.

Das größte Talent der brasilisch-portugiesischen Poesie stellt sich in Antonio Gonçalves Dias dar. Geboren 1823 zu Caxias (Provinz Maranhão), kam Dias früh nach Portugal, studierte zu Coimbra die Rechte, erhielt danach in der Heimat das Amt eines Staatsanwalts, vertauschte dasselbe aber, um seinen poetischen Neigungen besser folgen zu können, mit einem Lehrstuhl der Geschichte. Von 1850—58 lebte er zum Studium der europäischen Unterrichtsverhältnisse in Deutschland und Frankreich; 1858 nach Brasilien zurückgekehrt, wurde er von seiner Regierung auf wissenschaftliche Expeditionen, namentlich nach dem Amazonenstrom, entsendet und lebt gegenwärtig wieder in Rio de Janeiro. Außer einer nationalen Tragödie: „Leonore de Mendonça“, und einem „Boabdil“ veröffentlichte er mehrere Sammlungen lyrischer Gedichte und eine epische Dichtung: „Os Tymbiras“ (Leipzig 1857), letztere während seines langjährigen Aufenthalts in Europa. Die drei Sammlungen: „Gesänge“, „Lieder“ („Primeiros cantos“, Rio de Janeiro 1846; „Segundos cantos“, ebendas. 1848, und „Ultimos cantos“, ebendas. 1854; Gesamtausgabe, Leipzig 1857) zeigen einen Lyriker von tiefer, inniger, nach der Weise seiner Landsleute meist elegischer Empfindung, von glühender Liebe zu dem schönen Heimatsland erfüllt, nach dessen Palmenhainen er sich beständig zurücksehnen muß, während ihn der Durst nach geistigen Genüssen zu den alten Quellen derselben nach Europa treibt. In der Form vollendet, klangvoll und weich, haben Dias' Gesänge bei seinen Landsleuten Eingang und selbst in Portugal, wo man im allgemeinen ein Gefühl unfreundlichen Stolzes gegenüber der jungen Tochterpoesie nicht völlig verleugnen kann, große Teilnahme und Anerkennung gefunden.

Zweihundertundzwölftes Kapitel.

Realismus und Pessimismus in der dänischen Litteratur.

Die Regsamkeit und eigenartige Bildungskraft, durch welche die dänische Litteratur sich als der bedeutendste und lebensfrischeste Seitenzweig der deutschen Litteratur behauptet hatte, konnte zwar durch die politischen Verhältnisse seit und nach 1848 nicht aufgehoben und wirkungslos gemacht, wohl aber in neue und minder glückliche Bahnen gelenkt werden. Der politische Haß gegen Deutschland, erweckt durch die schleswig-holsteinische Erhebung zwischen 1848 und 1850, gesteigert und verschärft durch die Niederlagen im Krieg von 1864, welche den Verlust der deutschen Herzogtümer endgültig entschieden, legte den Gedanken nahe, sich von der deutschen Führerschaft, welcher die dänische Dichtung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts willig gefolgt war, womöglich loszureißen und in trotziger Selbständigkeit oder im Notfall im Anschluß an französische Vorbilder die dänische Litteratur weiterzuentwickeln. Die Selbständigkeit schien sich um so leichter zu ergeben, als sich Dänemark eines Originalgeistes von ähnlichem Gepräge wie Carlyle in England erfreute, eines philosophischen Schriftstellers, welcher, obschon mit allen Eigenschaften eines Dichters begabt, die rein poetischen Formen als ein Nebensächliches ansah, ja sie geradezu verachtete. In den Zeitraum kurz vor und bald nach 1848 fallen die ersten tiefer gehenden Wirkungen Aasby Sören Kierkegaards (1813—56), der in seiner dreifachen Eigenschaft als Theolog, Philosoph und Poet die litterarischen Kreise Dänemarks in gewaltiger Weise erregte, der wenig eigentliche Anhänger und keinen unmittelbaren Nachfolger fand, aber nach allen Seiten hin anregend, befruchtend und erweckend einwirkte, so daß selbst ein ethischer und ästhetischer Radikalismus, welcher sich um Kierkegaards Christentum und seine Askese wenig kümmerte, doch

als Resultat seiner Schriften erschien. Man brauchte eben nur die tief einschneidenden Vordersätze Kierkegaards, die leidenschaftlich-ingrimmige Verachtung des offiziellen Christentums, die schneidende Kritik aller bestehenden Zustände und der heutigen Bildung zuzugeben, an Stelle der Versagung der Welt und des Evangeliums des Leidens aber völlig andre Konsequenzen aus Kierkegaards Lehren zu ziehen, um für die Bestrebungen einer jüngern Schule, die sich nach dem Leben im Glauben keineswegs sehnte, eine tiefere Begründung zu gewinnen. Das Auftreten Kierkegaards brach für eine ganze Reihe von Anschauungen Bahn, die er nicht geteilt hätte; seine Negation erwies sich, wie in vielen ähnlichen Fällen zuvor, wirksamer als seine Bejahung. Ein Denker, welcher einer gärenden Generation zurief: „Mögen andre darüber klagen, daß die Zeit schlecht sei; ich klage darüber, daß sie erbärmlich ist, denn sie ist ohne Leidenschaft. Die Gedanken der Menschen sind dünn und gebrechlich wie Spitzen, sie selbst elend wie Spitzenklöpplerinnen. Ihre Herzensgedanken sind zu erbärmlich, um sündhaft zu sein. Für einen Wurm könnte man es vielleicht sündhaft nennen, solche Gedanken zu hegen, nicht für einen Menschen, der nach Gottes Bild erschaffen ist. Ihre Lüste sind lau und matt, ihre Leidenschaften schläfrig; sie thun ihre herkömmliche Pflicht, diese Krämerseelen, aber erlauben sich doch wie die Juden, den Dukaten ein klein wenig zu beschneiden; sie meinen, wenn unser Herr noch so ordentlich Buch führe, könne man es doch wohl riskieren, ihn ein bißchen zu betrügen. Pfui über sie! Deshalb kehrt meine Seele immer zum Alten Testament und zu Shakespeare zurück. Dort fühlt man doch, daß es Menschen sind, welche reden; dort haßt man, dort liebt man, mordet seinen Feind, verflucht seine Nachkommenschaft durch alle Geschlechter, dort sündigt man!" bewegte hauptsächlich die Gemüter derer, welche nach einem Bruch mit der Alltagsheuchelei und Alltagsmoral verlangten. Von den vielen, welche Kierkegaard auf dem ersten Teil seines Pfades folgten, begleitete ihn beinahe keiner in die Gottergebung hinein, die er als den höchsten menschlichen Zustand ansah, in der man alle Vernunft dem Glauben gefangen gibt, nie seiner Rettung gewiß ist, sondern sich in Bekümmernis aufrecht erhält, während einem zu Mute ist, „als hätte man siebzigtausend Faden Wasser unter sich und müßte sich, Wasser tretend, oben erhalten".

Natürlich waren es nicht Kierkegaards Lehren und Schriften

allein, welche die junge Generation dänischer Poeten und Schriftsteller anregten. Weder die geistvolle und radikale Kritik des Ästhetikers und Litterarhistorikers Georg Brandes, der vielfach als Schüler Kierkegaards bezeichnet ward, jedoch jedenfalls zu den Schülern gehörte, welche von Kierkegaard die Waffen zum Streit für eine andre Losung entlehnten als die des genial-cynischen Asketen, noch die „christliche Ästhetik" des Schauspielers F. Hördt bewirkten allein die Umbildung, die in der dänischen Litteratur sichtlich eintrat. Je länger sich hier die Herrschaft einer allerdings nicht extremen und mit mannigfachen andern Elementen durchsetzten Romantik behauptet hatte, um so leidenschaftlicher ward diese Herrschaft von den verschiedensten Seiten angefochten. Den Übergang von der Periode Andersens und Hertz' zur jüngsten Schule der dänischen Litteratur vertritt ein bedeutender und in seiner Art einziger Dichter wie Fredrik Paludan-Müller. Geboren am 7. Februar 1809 zu Kjerteminde auf Fünen, studierte er in Kopenhagen die Rechte, erwarb frühzeitig einen gewissen Ruf als Dichter, bereiste zwischen 1838 und 1840 Mittel- und Südeuropa und ließ sich dann dauernd in Kopenhagen nieder. Am öffentlichen Leben nahm er keinen, am gesellschaftlichen nur geringen Anteil und starb in tiefer Zurückgezogenheit, bis zuletzt unablässig thätig, am 29. Dezember 1876 in Kopenhagen. Seine poetische Laufbahn hatte er, wie es Brandes glücklich ausdrückt, als „Virtuose" begonnen; sowohl das Gedicht „Die Tänzerin" („Dandserinden", Kopenhagen 1833) als auch das lyrisch-idyllische Drama „Amor und Psyche" (ebendas. 1834) erwiesen ein glänzendes Formtalent, eine Freude am poetischen Spiel, mit welcher die spätere Entwickelung des Dichters seltsam kontrastierte. Aber bereits 1841 veröffentlichte er den ersten Band seines Hauptwerks: „Adam Homo" (Kopenhagen 1841—49), eines Gedichts, zu dem Byrons „Don Juan" unzweifelhaft in Bezug auf „die Form des Werks, das Versmaß, den Stimmungswechsel, das barocke Hin- und Herschwanken zwischen Ironie und Pathos" das Vorbild gewesen. „Aber obwohl ‚Adam Homo' nicht seine jetzige Gestalt hätte gewinnen können, wenn das Byronsche Gedicht nicht vorausgegangen wäre, so hat das dänische Dichterwerk doch einen solchen Duft und Erdgeruch des Bodens, der es erzeugte, daß es unter den wenigen epischen Gedichten ersten Ranges, die Europa in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat, schon durch

seine Originalität einen Platz behaupten kann. Es ist eine in der Gesamtlitteratur alleinstehende Dichtung." (Georg Brandes, „Moderne Geister", S. 375.)

Im Prolog oder Vorwort zu „Adam Homo" verheißt der Dichter einen Stoff von Alltagsschnitt, dessen Farbe ins Nationale schillert, einen unromantisch-prosaischen dänischen Helden, welcher, seinen eignen alltäglichen Pfad gehend, alt und grau werden und als „Baron, Geheimrat und Ritter vom weißen Band" sterben solle. Diese Verheißung des Prologs löst dann die weitere Entwickelung des Gedichts vollständig ein. Von der Geburt in einem jütländischen Pfarrhaus, durch die Jugendspiele mit Küsters Hanne, die lateinische Schule zu Aarhus und die erste Gymnasiastenliebe begleiten die Anfangsgesänge von „Adam Homo", den Helden, welcher schon vom elterlichen Haus aus in doppelter Weise beeinflußt wird. Während ihn die Mutter in der einfachen Kraft der Liebe zu erhalten sucht, treibt ihn der eigne Vater in die gemeine Klugheit hinein, rät ihm an, sich Weltkenntnis zu erwerben, und leitet ihn zu einem häßlichen Schmarotzertum an. Vom dritten Gesang an sehen wir Adam unter wechselnden Eindrücken auf der Kopenhagener Universität. Die Hauptstadt mit ihren Genüssen und Reizen verlockt ihn zu mancherlei Thorheiten, doch besteht er noch das philosophische Examen und beginnt dann auf den Rat und Wunsch der frommen Mutter, Theologie zu studieren. Die Notwendigkeit, durch Stundengeben Mittel zu erwerben, führt den Studenten in das Haus eines Grafen de Fix, wo er den Söhnen und einer Tochter, der Komtesse Klara, die mit dem lebendigen Hauslehrer ein wenig kokettiert und ihn dann aristokratisch hochmütig beiseite stößt, Unterricht erteilt. Auch Adam Homo nimmt die Erfahrung nicht zu tragisch, leitet aber aus ihr das Recht ab, ein bisher unschuldiges Hausmädchen, Lotte, zu verführen, kommt danach für einen Moment zur Besinnung, erliegt aber der Not, welche nach dem Verbrauch aller seiner Mittel über ihn hereinbricht. Er schöpft aus dieser Not einen wilden Schicksalsglauben, hält es für vorbestimmt, daß er untergehen soll, und läßt sich völlig fallen. Aus dem Schmutz, in welchem er zu versinken scheint, rettet ihn eine tödliche Krankheit, in welcher die Mutter an sein Lager eilt und ihn durch ihren Lieheszuspruch noch einmal rettet. Jetzt folgen Jahre voll ernsten Fleißes und voll bescheidener Freuden, Adam Homo wird Kandidat des Pre-

digtamts und verlobt sich mit einem höchst vortrefflichen Mädchen, einer Gärtnerstochter, Alma Stern, auf deren Gestalt der Dichter den ganzen Reiz und Zauber seiner Poesie ergossen hat. In die glücklichen Aussichten Adams herein bricht die Nachricht von der tödlichen Erkrankung seiner Mutter, er tritt, um sie noch einmal zu sehen, sofort die Heimfahrt nach Jütland an, kommt aber zunächst nur bis Schloß Galtenburg auf Fünen. Denn er hat unterwegs die Bekanntschaft mit Komtesse Klara de Fix erneuert, die indessen Baronin von Galt geworden ist, das alte Spiel mit dem interessanten Kandidaten wieder beginnt und ihn in ihrem glänzenden Schloß so lange zurückhält, bis ihr Gemahl dem Bedroher seiner Hausehre die Thür weist.

Die frivole Liebesepisode mit Klara von Galt hat verhängnisvolle Nachwirkungen. Adam Homo sieht sich aufs tiefste verekelt wieder in seinen ärmlichen Jugendumgebungen, und ihm graut vor der Aussicht, als Landpastor, als Almas Gatte mit einem Häufchen von Kindern in einem einfältigen jütländischen Winkel armselig zu verkümmern. Der Vater geht ihm mit trefflichem Beispiel voran und heiratet nach dem Tode der Mutter eine reiche Müllerstochter, die ihm Geld ins Haus bringt. Adam beantwortet einstweilen die Briefe der Geliebten nicht mehr und sieht sich im Land um, wo ihm ein besseres Glück blühen wolle. Bald ergibt sich eine Bekanntschaft mit dem Freifräulein Mille, einer Emanzipierten, im angeblichen Stil der George Sand, jedenfalls eines reichen Mädchens, die ihr Interesse für den Kandidaten so weit erstreckt, ihn zu heiraten. Alma erhält einen Abschiedsbrief, Adam Homo wird an der Seite einer Frau, die auch im Brautstand und in der Ehe ihre volle Freiheit zu bewahren weiß, zuerst Kammerjunker und eine angesehene Persönlichkeit der Kopenhagener Gesellschaft, demnächst aber und nach mancherlei verunglückten Versuchen, auf eine oder die andre Weise noch „dem Ideal" zu dienen, ein Streber der gemeinsten Rasse, welcher mit Titeln, Orden und Ehrenämtern aller Art die innere Leere verdeckt. Meisterhaft und unbarmherzig stellt der Dichter in den spätern Gesängen des Werks dar, wie Adam nicht einmal mehr schlecht, sondern einfach dumm ist, dummdreist wie die Menschen, denen er sich angeschlossen und untergeordnet hat. Er bringt es nach dem Tod Milles noch bis zum Intendanten der königlichen Hofbühne, erkrankt dann und stirbt im Hospital, wohin er sich besserer Pflege halber hat bringen lassen, und wo er die verlassene

Jugendgeliebte Alma wiederfindet, die ihm einen Strahl besserer Erkenntnis in sein verödetes Herz sendet. Im elften Gesang wird das Totengericht in der andern Welt über Adam Homo gehalten, während sich in dieser ein prächtiger Leichenstein für den Baron und Ritter hoher Orden erhebt. Advocatus hominis und advocatus diaboli streiten um seine Seele, und ohne die Intervention der verzeihenden Liebe Almas würde Adam zur Hölle hinabfahren, während ihn jetzt die Seligkeit aufnimmt. — Der Realismus dieses Epos ist von einer kühnen Großartigkeit, die dasselbe belebende tiefste Verachtung gegen die Gemeinheit des Alltags streift vielfach an den Pessimismus, ist aber nicht Pessimismus, denn nirgends hegt und vertritt der Dichter die Anschauung, daß die Dinge, welche kläglicherweise sind, auch sein müssen.

Unter Paludan-Müllers Prosadichtungen ist „Die Verjüngungsquelle“ zuerst hervorzuheben. Der Roman „Geschichte Ivar Lykkes“ stellt sich als ein dänisches Seitenstück zum „Wilhelm Meister“ dar. „Obwohl das Werk nicht abgeschlossen ward, berechtigen uns doch die erschienenen zwei voluminösen Bände schon hinlänglich zu dem Urteil, daß Anlage und Ausführung des Ganzen verfehlt sind. Während der Verfasser in seinen rhythmischen Dichtungen trotz aller philosophischen Exkurse doch sein Thema nie aus dem Auge verliert und uns niemals ermüdet, schläft er hier bogenlang, und die Handlung rückt so langsam vorwärts, daß wir nach Durchlesung von tausend Seiten über Tendenz und Gang der Erzählung noch völlig im Dunkeln sind. Es scheint, mehr läßt sich nicht sagen, es scheint, daß, im Gegensatz zu Adam Homo, der Held dieser neuen Erzählung, den wir gleichfalls von Kindheit an durch das Universitätsleben hindurch bis an die Scheidegrenze der ersten Jünglingsjahre begleiten, sich die eingeborne Kraft idealen Strebens trotz aller Anfechtungen siegreich bewahren soll. In welcher Weise das aber geschehen wird, ob durch ein thatkräftiges Erfassen der politischen und gesellschaftlichen Aufgaben der Gegenwart oder wiederum, wie in den meisten spätern Werken des Dichters, durch die Flucht in einen Schmollwinkel mönchischer Askese, bleibt unentschieden. Jedenfalls steht die unförmliche Breite der Darstellung in gar keinem Verhältnis zu dem magern Inhalt der vorliegenden Bände, in welche z. B., um nur eins zu nennen, die Übersetzung mehrerer ganzer Szenen

aus Schillers auch in Dänemark jedem Gebildeten vertrauten ‚Räubern‘ eingeflochten ist, lediglich, um den wohlfeilen Scherz zu begründen, daß die Schauspieler, welche eine Probe des Stücks im Freien abhalten, von den Bauern für wirkliche Banditen gehalten werden. Überhaupt spielt im ersten Bande das Theaterleben als Bildungselement eine so bedeutende Rolle, wie es dieselbe wohl zur Zeit, wo Goethe seinen ‚Wilhelm Meister‘ schrieb, einnahm, aber heutzutage auch in Dänemark nicht mehr einnimmt. Bei alledem fehlt es dem breitspurigen Roman nicht an einzelnen Lichtstellen. Vor allem ist die originelle Figur des Dieners Johannes Näve (Hans Faust), welcher als getreuer Famulus seinen jungen Herrn durch alle Lebensabenteuer begleitet, mit ergötzlichstem Humor gezeichnet. Auch die Persiflage der Hegelschen Philosophie kann man sich als einen artigen Scherz gefallen lassen. In Kopenhagen angelangt (die Szene spielt vor reichlich dreißig Jahren), hören Ivar Lykke und sein Faktotum Näve auf der Straße von vorübergehenden Studenten, Predigern und sonstigen schwarz gekleideten, der gebildeten Klasse angehörenden Leuten immer dieselben unverständlichen Ausdrücke und Wendungen: ‚das reine Sein‘, ‚der unmittelbare Standpunkt‘, ‚die Negation der Negation‘, ‚der dialektische Übergang des Begriffs‘, kurz, ein malabarisches Kauderwelsch, aus dem sie nicht klug zu werden vermögen.“ (Strodtmann, „Das geistige Leben in Dänemark“, Berlin 1873, S. 163.)

Dichterisch reicher und wohlthuender als dieser Roman erscheint das Drama „Kalanus“, in welchem die unablässig miteinander ringenden Gewalten der Sinnenmacht und der sittlichen Reinheit einander in den Gestalten Alexanders des Großen und des indischen Büßers gegenübergestellt sind. Die Fabel hat Paludan-Müller einer Episode vom Zug Alexanders nach Indien entlehnt. Der alte Eremit Kalanus, der sein Leben hindurch nach der Erscheinung eines Gottes gelechzt hat, nimmt den herrlichen, jugendlichen, siegprangenden Alexander für einen solchen, folgt dem König und dem makedonischen Heer nach Pasargadä und erblickt hier beim üppigen Feste das wahre Gesicht seines Gottes, lernt mit innerm Grauen erkennen, daß Alexander weder den Lockungen des Weins noch denen der Frauenschönheit widersteht. Bis zum Wahnsinn erschüttert, will der Brahmane eine der Hetären, die das Gelage Alexanders teilen,

niederstoßen, wird entwaffnet, geht in sich und erkennt, daß er nur durch Selbstvernichtung das verlorne Verhältnis zu Gott wiedergewinnen könne. So beschließt er zu sterben, und weder die Drohungen des Königs noch die Verheißungen, ja die flehentlichen Bitten desselben vermögen seinen Entschluß zu beugen. Kalanus' Geist steigt zum Himmel Brahmas empor, der zurückbleibende Alexander muß erkennen, daß die innere Größe Kalanus' weit über die seine hinausrage. Eine eigentümliche Mischung von Schönheit und herber Weltauffassung begegnen sich in diesem Drama. Paludan-Müller hatte sich bewußt oder unbewußt den Anschauungen Kierkegaards genähert, ein gewaltiger ethisch-religiöser Ernst belebte auch das Drama oder die dramatische Phantasie „Ahasverus“. Dieselbe spielt am Tag des Jüngsten Gerichts; während die Welt und ihre Herrlichkeit vernichtet wird und die Posaunen des Jüngsten Gerichts ertönen, steigt der reuige Ahasver in das seit Jahrtausenden ersehnte Grab hinein. Furchtbar, aber aus der innersten Seele des Dichters heraus klingen die Erzählungen des Ewigen Juden von den Schicksalen der Welt: wie das Christentum von der Humanität, die Humanität von der Vertierung und dem schrankenlosen Walten Luzifers abgelöst worden sei. Die Überzeugung, daß der betretene Weg die Welt ins Verderben führen müsse, ist kaum je mit so großer Macht und Kraft ausgesprochen worden als von Paludan-Müller.

Ein isolierter und eigentümlich vornehmer Geist, wie der Dichter war, konnte er nicht eigentliche Nachahmer haben; aber sein Hauptgedicht: „Adam Homo“, ward der Ausgangspunkt einer Richtung, die nach der echten und unbedingten Lebenswahrheit, unbekümmert um den künstlerischen und den innerlich befreienden Gesamteindruck ihrer Werke, trachtete.

Einen ähnlichen Weg wie Paludan-Müller legte Christian Knut Frederik Molbech zurück, der als der Sohn eines Kopenhagener Universitätsprofessors am 20. Juli 1821 geboren war und nach seinen Studien litterarisch thätig in der dänischen Hauptstadt, 1858—64 als Professor der dänischen Sprache und Litteratur zu Kiel lebte. Im Jahr 1873 ward er als Theaterzensor bei der königlichen Bühne zu Kopenhagen angestellt und wendete sich, nun schon im höhern Lebensalter, der dramatischen Dichtung wieder zu. Dem Grad seines Talents nach ist Molbech nicht entfernt mit einer so genialen Natur wie Paludan-

Müller zu vergleichen. Aber auch er begann in gewisser Weise als poetischer Virtuose, schrieb eine Reihe lyrischer und lyrisch-epischer Dichtungen, romantische Dramen: „Die Braut des Bergkönigs" („Klintekongens Brud", Kopenhagen 1844) und „Der Venusberg" („Venusbjerget", ebendas. 1845), welche sämtlich von Phantasie und einem glänzenden Formtalent zeugten, ohne etwas von der innersten Eigentümlichkeit des Poeten zu verraten. Auch das Drama „Dante" (Kopenhagen 1852) war mehr eine Studie, aus der jahrelangen Beschäftigung Molbechs mit einer dänischen Übertragung der „Göttlichen Komödie" hervorgegangen, als ein lebendig bewegtes, subjektiven Gehalt bergendes Werk. Mit dem Schauspiel „Ambrosius" aber, das auch in Deutschland auf einigen Bühnen erschien, betrat Molbech den Boden modernen Lebens.

Als Hauptrepräsentant der Wendung der dänischen Poesie zum unbedingten Realismus galt und gilt der jugendliche Poet Henrik Holger Drachmann. Geboren am 9. Oktober 1846 zu Kopenhagen, besuchte Drachmann zwischen 1866 und 1870 die Kunstakademie, war aber schon als Gymnasiast mit Gedichten hervorgetreten, die ein gewisses Aufsehen erregten. In der Kunst widmete er sich der Landschaftsmalerei und erwarb mit seinen Seebildern Ruf als Maler, daneben setzte er mit leidenschaftlicher Hast die poetische Produktion fort; lyrische Gedichte, epische Märchendichtungen und Romane folgten einander beinahe mit Hast, und die Teilnahme des Publikums begleitete den Poeten, besonders seit er in den Skizzen „Von der Grenze" („Derovre fra Grändsen", Kopenhagen 1871) der dänischen patriotischen Empfindung genuggethan hatte. Im Jahr 1879 empfing er einen jener Jahrgehalte vom dänischen Reichstag, welche das kleine Dänemark seit langer Zeit für hervorragende Künstler und Dichter bereit hat. Die lyrischen Dichtungen Drachmanns zeugen von einem unzweifelhaft großen Talent; die erste Sammlung der „Gedichte" („Digte", Kopenhagen 1872), namentlich aber die Sammlung „Jugend in Gedicht und Sang" („Ungdom i Digt og Sang", ebendas. 1879) zeichnen sich durch eine seltene Kraft des Ausdrucks, melodischen Wohllaut, wie ihn wenige der spröden dänischen Sprache abgewonnen, durch frische, lebendige Bildlichkeit aus, so daß man die wilde Leidenschaftlichkeit und gärende Unreife der Empfindung, welche in ihnen vorherrscht, auf künftige Abklärung hoffend,

übersah. In seinen Märchendichtungen: „Die Prinzessin und das halbe Königreich“ („Prindsessen og det halve Kongerige“, Kopenhagen 1878) und „Im Osten von der Sonne, im Westen vom Mond“ („Oesten for Sol og Vesten for Maane“, ebendas. 1880) nähert er sich der Dichtung Öhlenschlägers und Andersens, soweit dies einem Vertreter des äußersten Realismus möglich ist. Entschiedener ist seine realistische Schilderung, realistische Charakteristik in den kleinern Erzählungen und Novellen, welche selbständig hervortraten. Das Leben der dänischen Fischer und Seeleute stellt er mit großer Treue und die Umgebungen dieses Lebens stimmungsvoll dar. Daher ist den Erzählungen: „Auf Seemanns Treu und Glauben“ („Paa Sömands Tro og Love“, Kopenhagen 1878), „Paul und Virginie unter nördlichen Breiten“ („Poul og Virginie under nordlig Bredde“, ebendas. 1879) vor den frühern, wie: „Ein Überzähliger“ („En Overcomplet“, ebendas. 1876) und „Tannhäuser“ (ebendas. 1877), der Vorzug zu geben.

Neben Drachmann ward Sophus Kristian Schandorph als Hauptvertreter der neurealistischen Schule genannt. Geboren am 8. Mai 1834 zu Ringsted, studierte er ursprünglich Theologie, wandte sich aber später dem Studium der romanischen Philologie zu. Nachdem er schon 1863 ein Jahr in Paris verbracht, reiste er 1877—78 durch Deutschland, die Schweiz und Italien, ließ sich wieder in Kopenhagen nieder und erhielt 1880 durch den dänischen Reichstag eine lebenslängliche Dichterpension bewilligt. Schandorph gehörte zu den Poeten, welche hauptsächlich durch die Anregungen, welche Georg Brandes gab, den Pfad des Realismus mit einem gewissen Ungestüm beschritten. War er in der ersten Sammlung seiner „Gedichte“ („Digte“, Kopenhagen 1862) noch ein Nachzügler der Spätromantiker gewesen, so schlug er mit den Erzählungen und Skizzen „Aus der Provinz“ („Fra Provinsen“, ebendas. 1877) neue Töne an. Die Eindrücke der Wirklichkeit wurden hier frisch und unmittelbar, unbekümmert um schöne Wirkung wiedergegeben. In das Leben der Gegenwart stark und mit tendenziöser Absicht eingreifend erschien der Roman „Ohne Mittelpunkt“ („Uden Midtpunkt“, Kopenhagen 1878), welcher die Zustände Dänemarks, das Ringen einer Gesellschaft mit veralteten, einer andern mit neuen Anschauungen mit rücksichtsloser Keckheit in Charakteristik und Situationen, nicht ohne satirische Schärfe und ge-

legentliche humoristische Laune darstellte. Die Gestalten des Romans waren zu einem guten Teil Porträte, die sämtlichen zwischen 1848 und 1864 herrschend gewesenen Überzeugungen wurden unbarmherzig und mit jener schneidenden Einseitigkeit bekämpft, welche von den Aposteln neuer ästhetischer wie neuer politischer Bekenntnisse untrennbar erscheint. Die Beobachtungsgabe des Dichters, sein Blick für versteckte Seiten der Wirklichkeit sind unverkennbar, und doch ist es kaum ein erfreulicher Geist, der in diesem Buch lebt, die Gesundheit, welche der Dichter den geschilderten kranken Zuständen entgegensetzt, flößt weder Vertrauen noch tiefere Achtung ein. Ein zweiter größerer Roman: „Armes Volk" („Smaa Folk", Kopenhagen 1880), trägt ganz entschiedene Sympathien mit den untern Volksklassen zur Schau, was ohne Frage das gute Recht des Dichters ist. Aber Schandorphs Darstellung andrer Lebenskreise wird in ihrem Pessimismus herb und stellenweise geradezu unwahr, der Realismus nimmt auch hier einen Anlauf, das Häßliche darzustellen, nicht weil es charakteristisch und lebensvoll, sondern weil es häßlich ist.

Ein dritter hervorragender Repräsentant der realistischen Schule tritt uns in dem früh verstorbenen Christian Topsöe entgegen. Geboren am 5. Oktober 1840 zu Skjädskjör auf der Insel Seeland, studierte Topsöe in Kopenhagen die Rechte und trat schon als Student mit kleinen Novellen und Skizzen hervor. Nachdem er die Prüfungen bestanden, ward er Journalist, unternahm längere Reisen nach Frankreich, der Schweiz und einige Jahre später nach Nordamerika, redigierte seit 1872 das Hauptorgan der nationalliberalen Partei, das „Dagblad", in Kopenhagen, wo er am 11. Juli 1881 starb. Seine ersten Erzählungen: „Im Sonnenschein" („I Solskin", Kopenhagen 1865) und „Lebensanschauungen" („Livs Anskuelser", ebendas. 1867), erregten nur mäßige Teilnahme. Desto größere rief der anonym erschienene Roman „Jason mit dem Goldnen Vlies" („Jason med det gyldene Skind", Kopenhagen 1875) hervor, ein Buch, das, offenbar unter den stärksten Einwirkungen Flauberts und Daudets entstanden, nichtsdestoweniger selbständigen Wert besitzt und mit scharfem Skeptizismus die Charaktere und Zustände der modernen Gesellschaft ergründet und lebendig darstellt. Aus verwandtem Geiste stammen die „Bilder der Gegenwart" („Nutidsbilder", Kopenhagen 1878) und die spätern Novellen Topsöes.

Läßt sich bei all diesen Realisten ein starker Zusatz pessimistischer Philosophie nicht verkennen, so ist der eigentlichste Pessimist unter den neuern dänischen Dichtern der Naturforscher Jens Peter Jacobsen. Geboren am 7. April 1847 zu Thisted am Limfjord, studierte er 1867—73 in Kopenhagen Naturwissenschaften, vorzugsweise Botanik, und erwarb sich durch einige Spezialabhandlungen sowie durch die Übertragung und Einführung der Darwinschen Schriften in Dänemark fachwissenschaftliche Geltung, vertauschte indes nach dem Erfolg seiner Erstlingsnovelle: „Ein Schuß im Nebel“ („Et Skud i Taagen“, Kopenhagen 1875), und vor allem der interessanten historischen Erzählung „Frau Marie Grubbe“ („Fru Marie Grubbe“, ebendas. 1876) die Wissenschaft mit der Litteratur. „Frau Marie Grubbe“ enthält eine Reihe von Lebensbildern aus dem 17. Jahrhundert, mit archäologischer Treue in der echten Farbe der Zeit gehalten und doch wiederum von einem völlig modernen, skeptischen Inhalt. Noch düsterer und schwerer als der Eindruck, den dies realistisch scharfe, aber farbensatte Bild hinterläßt, ist der des größern Romans: „Niels Lyhne“ (Kopenhagen 1881). Der poetische Grundgedanke läuft etwa darauf hinaus, daß es so schwer zu leben wie schwer zu sterben sei; aber dieser trostlose Gedanke ist mit aller Kraft einer gut erfundenen Handlung, lebendigster Charakteristik und ergreifend schöner Naturschilderung verkörpert, so daß der Widerspruch, an dem alle pessimistische Poesie leidet, daß unmöglich darstellenswert sein kann, was nicht einmal lebenswert ist, auch hier mit ganzer Gewalt uns entgegentritt.

Zweihundertunddreizehntes Kapitel.

Die moderne norwegische Dichtung.

Die litterarische Bewegung in Dänemark stand in eigentümlicher Wechselwirkung mit derjenigen in Norwegen, wo im Zeitraum zwischen 1848 und der Gegenwart eine in ihrer Art hochbedeutende Litteratur, hauptsächlich durch das Auftreten zweier hervorragender Dichter norwegischen Ursprungs, gedieh. Das Verhältnis der dänischen zur norwegischen Litteratur drückt Brandes mit lebendiger Erinnerung an die geschilderten Verhältnisse aus, wenn er sagt: „Die Jugend fühlte etwas wie Qual, wenn sie den litterarischen Zustand in Europa mit demjenigen im Norden verglich. Man hatte die Empfindung, von dem Kulturleben Europas ausgesperrt zu sein. In Dänemark hatte die ältere Generation in ihrem Unwillen gegen alles Deutsche die geistige Verbindung mit Deutschland unterbrochen, den Kanal, durch welchen man die europäischen Kulturgedanken bisher erhalten hatte, verstopft, gleichzeitig fürchtete man die französische Bildung als frivol. In Dänemark blickte man nach Norwegen hin als zu dem Lande der litterarischen Erneuerung, in Norwegen richtete man seine Augen auf Dänemark als auf das ältere Kulturland und bemerkte kaum den Stillstand der dänischen Kultur." (Brandes, „Moderne Geister", S. 425.) Inzwischen aber hatte in Norwegen die Bewegung, welche schon im vorhergehenden Menschenalter begonnen hatte, der Drang nach dem Volkstümlichen, Unmittelbaren, nach dem engsten Anschluß an die Landes- und Volksart, nach der treuesten Wiedergabe des reichen unmittelbaren Lebens, das man in derselben entdeckte, zu neuen Schöpfungen geführt. Die Versuche der sogenannten „Maalsträverne", jener kleinen litterarisch-politischen Koterie, welche eine vom Dänischen völlig getrennte norwegische Schriftsprache gründen zu können vermeinte, stellten sich mehr

und mehr als vergebliche heraus. Dafür gelang es den hervorragendsten Dichtern Norwegens, ihre (dänische) Schriftsprache mit volkstümlich norwegischen Elementen zu bereichern und ein Werkzeug an ihr zu gewinnen, welches jeder Art der Darstellung gewachsen war. Mit dem Auftreten dieser Dichter, Ibsens und Björnsons, trat die norwegische Litteratur aus der Isolierung vieler kleiner Nationallitteraturen heraus und erhielt ihren Platz, ja einen hervorragenden Platz in der Geschichte der europäischen Geistesentwickelung. Die allgemeine Geltung, welche die hervorragendsten Vertreter der norwegischen Litteratur erlangten, war um so höher anzuschlagen, als bei ihnen die Gewalt der ursprünglichen Begabung, die Stärke und Reize ihrer Lebensdarstellung, die quellende Fülle der allgemein poetischen Elemente den fremdartigen Eindruck gewisser spezifisch vaterländischer Voraussetzungen besiegen helfen mußten. Die Einwirkung des nordischen, mit dem Pietismus gepaarte Demokratismus, die eigentümliche Mischung von energischer Kraft und brütender Schwermut, die Widersprüche eines biblischen Pathos und einer ganz modernen materiellen Kultur befremdeten alle nicht skandinavischen Leser der norwegischen Dichter. Nur der Stärke und der genialen Sicherheit zweier Begabungen ersten Ranges konnte es gelingen, die hieraus erwachsenden Hindernisse zu besiegen und namentlich in Deutschland Leser- und Verehrerkreise zu gewinnen, welche die heimatlichen wesentlich verstärkten.

Der ältere der beiden großen Dichter, Henrik Ibsen, wurde am 20. März 1828 zu Skien in Telemarken geboren, bereitete sich als Apothekerlehrling zu Grimstad auf das Studentenexamen und die spätern medizinischen Studien in Christiania vor, spürte schon in dieser Zeit die ersten Regungen seines Talents und schrieb seine ersten poetischen Versuche. Noch ehe er die Universität bezog, gab er 1850 das Drama „Catilina“ unter dem Pseudonym Brynjolf Bjarme heraus. Begreiflich genug beschäftigte er sich dann in Christiania mehr mit litterarischen Plänen als mit medizinischen Studien und ward durch eine frühe Berufung als Theaterdichter an das von Ole Bull in Bergen gegründete norwegische Nationaltheater zum berufsmäßigen Schriftsteller umgewandelt. Nachdem er von 1852—57 jedes Jahr dem Theater in Bergen ein Stück geliefert, vertauschte er seine Stellung mit einer ähnlichen am

Theater in Christiania, welches 1862 bankrott wurde. Ende 1863 erhielt er, wesentlich auf seine große Dichtung „Die Kronprätendenten“ hin, ein norwegisches Staatsstipendium von 2700 Mark, ging 1864 nach Rom und hat seitdem teils in Italien, teils in Deutschland (in München, Dresden und wiederum in München) gelebt. Diejenigen Werke Ibsens, denen man die größte Bedeutung und die tiefste Eigentümlichkeit zusprechen darf, sind: „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“, „Der Bund der Jugend“, „Die Stützen der Gesellschaft“, „Ein Volksfeind“, „Nora“ und „Gespenster“. Sie alle sowie die Umarbeitung des Jugendwerks „Frau Inger von Östret“ entstanden während der zwei Jahrzehnte, welche der Dichter nun schon fern von seinem Vaterland lebt.

Es ist nicht leicht, eine Gesamtcharakteristik der vornehmen Dichtererscheinung Ibsens zu geben. Mit dem Schlagwort des „Pessimismus“ ist sie keineswegs abgethan, obschon stark pessimistische Elemente sich in Ibsens Poesie finden und immer mehr vorwiegen. Bei dem Ringen nach unbedingter innerer Wahrheit der Menschendarstellung, einem Ringen, das nur stellenweise mit den Bestrebungen des spezifischen Naturalismus zusammenfällt und seine volle Berechtigung hat, bei dem tödlichen Haß, den Ibsen offenbar gegen alle Lüge und alles Phrasentum hegt, wird die haarscharfe Grenzlinie, welche diese Wahrheit und die trostlose Verzweiflung an Welt und Menschen voneinander trennt, gelegentlich leicht überschritten. In dem Lustspiel „Die Komödie der Liebe“ schüttet der Dichter den äußersten Hohn über die platte Nüchternheit aus, in welche die romantischen Neigungen sich in der Ehe aufgelöst haben, schickt dann seine Heldin Schwanhild mit vollem Bewußtsein in die gleiche Armseligkeit hinein und erweckt den Eindruck, als ob er mit dem geistvollen Asketen Sören Kierkegaard, dessen Einwirkungen, nebenbei gesagt, in all diesen neuern dänischen und norwegischen Dichtern zu erkennen sind, alle Liebe und Ehe für einen verächtlichen Sinnenrausch und Selbsttäuschung halte. Im großen Drama „Peer Gynt“ bekämpft Ibsen das Übermaß der Phantasie, jene Einbildungskraft, die hier an die Dichtung und dort an die Lüge grenzt, so energisch, daß man meinen könnte, er wolle zu gunsten der platten Verständigkeit und moralischen Nüchternheit alle Phantasie überhaupt aus der Welt treiben. In „Ein Volksfeind“ fällt die Schilderung der kleinstädti-

schen Gemeinheit und der allgemeinen Verlogenheit so verzweifelt aus, daß jeder Widerstand und jede Erhebung dagegen zum vornherein als hoffnungslos erscheinen.

Jede erneute Lektüre der Ibsenschen Dichtungen ergibt, daß hier eine starke Natur und ein glühendes Herz über den Widerspruch zwischen den idealen und ethischen Forderungen und zwischen der Gestaltung und Gesinnung unsrer Welt nicht hinwegzukommen vermögen. Die eigentliche Meisterschaft Ibsens liegt in den Charakteren, die er als Gegner darstellt, ein Schicksal, das er mit manchem modernen Dichter gemein hat. Doch unterscheidet er sich bei allem Skeptizismus von den verständigen Satirikern andrer Epochen wesentlich, hinter all seinem Haß birgt sich leidenschaftliche Liebe, hinter seiner Verzweiflung der heiße Wunsch, daß es ein erlösendes Wort in der Wirrnis der modernen Verhältnisse geben, daß er der Dichter sein möchte, der das erlösende Wort spräche.

Charakteristisch ist in Ibsens Dramen der Konflikt zwischen den ethischen Forderungen, mit denen der Dichter den Menschen gegenübertritt, und seiner Anschauung von der Abhängigkeit des Individuums vom Ererbten, von der Beschränkung des freien Willens. Wahre und freie Menschen erstehen nur durch eine freie That; worauf es ihm also allein ankommt, das ist die „Revolutionierung des Menschengeistes, denn die erste Aufgabe des Menschen ist und bleibt es, nicht nach allgemeinen Lehren und Vorschriften zu leben, sondern das Leben zu wagen nach den Forderungen unsrer eigensten Natur". Wie aber steht es um die „freie That" bei denen, welchen Geburt und Blut, Sünde der Vorfahren oder Druck der eignen Umgebung dieselbe unmöglich gemacht hat? Die sittliche Zurechnungsfähigkeit Stensgards, Bernicks und ähnlicher Gestalten Ibsens erscheint wesentlich vermindert, wenn man in seinem Sinn die Unwiderstehlichkeit der ursprünglichen Anlagen und der äußern Verhältnisse zugibt und die freie That andrer in ihrer Bedeutung herabdrückt. Ibsens Grundanschauung, daß nur die Liebe, nur die Aufopferung für andre beglücke, hat nur dann den vollen Wert, wenn jedes Menschenkind dieser Liebe und Aufopferung wenigstens fähig ist und ihr Mangel alle anklagt, die sie nicht besitzen. Der Dichter aber läßt in all seinen Werken, auch in der Hauptdichtung: „Brand", welche seine Eigentümlichkeit am schärfsten und am reinsten widerspiegelt, im Zweifel, ob er in der Wirrnis und dem dunkeln Rätsel des Menschen-

daseins eine Versöhnung erkennt, ob er im Gegenteil in allen seinen Schöpfungen nicht bloß den ungeheuern Widerspruch der ethischen Ideale und der Willensunfreiheit hervorzukehren beabsichtigt.

Während Henrik Ibsen in der Isolierung einer vornehmen, mit ihren Empfindungen wie ihrer Bildung im unablässigen Gegensatz zur Menge stehenden Poetennatur verharrte, warf sich sein Nebenbuhler, der gefeiertste Mann Norwegens, in die volle Flut der politischen und sozialen Bewegung, welche nicht nur eine Umgestaltung des Königreichs zur nordischen Republik, sondern vor allem eine völlige Wandlung und Erneuerung der seitherigen Bildung im Auge hatte. Die Bedeutung Björnsons als Dichter, welche nach und nach dem gesamten Europa aufging, wird in seinem Vaterland durch die Stellung desselben als Volksführer, als Apostel der neuen Volkserziehung, als Vorkämpfer zahlreicher von der Dichtung weit abliegender Bestrebungen wesentlich erhöht. „Björnson hat sein Volk hinter sich wie unter den jetzt lebenden Dichtern vielleicht nur Victor Hugo. Wenn man seinen Namen nennt, ist es, als ob man die Fahne Norwegens aufstecke. Er ist in seinen Vorzügen und Fehlern, in seinem Genie und seinen Schwächen so ausgeprägt norwegisch, wie Voltaire französisch war. Seine Kühnheit und seine Naivität, seine Offenherzigkeit als Mensch und seine Wortkargheit als Künstler, das gesteigerte und empfindliche norwegische Volksgefühl und das lebhafte Bewußtsein der Einseitigkeit und der geistigen Bedürfnisse dieses Volks, das ihn zum Skandinavismus, Pangermanismus, Weltbürgertum getrieben hat, all dies ist in seiner eigentümlichen Mischung bei ihm so ausgeprägt national, daß er in seiner Persönlichkeit das ganze Volk resümiert. Seinem Wesen nach ist er halbwegs Clanhäuptling, halbwegs Dichter. Er vereinigt in seiner Person die beiden im alten Norwegen hervortretenden Gestalten: den Häuptling und den Skalden." (Brandes, „Moderne Geister", S. 393.)

Björnstjerne Björnson ward am 8. Dezember 1832 als Sohn eines Landpfarrers zu Kvikne am Dovrefjäld geboren, wuchs aber zu Nässet in Romsdalen, einem der schönsten norwegischen Thäler, auf, besuchte die gelehrte Schule zu Molde und begann 1852 an der Universität zu Christiania zu studieren. Schon als Student trat er als Poet, Theaterkritiker auf, sein künftiger litterarischer Beruf war entschieden, ehe er auf der

Kopenhagener Universität seine Studien äußerlich abschloß. In den Jahren 1857—59 übernahm er auf Veranlassung und in Gemeinsamkeit mit Ole Bull, dem berühmten norwegischen Musiker, die Leitung des Theaters zu Bergen, ein Jahrzehnt später stand er für einige Jahre an der Spitze des norwegischen Nationaltheaters in Christiania. Sonst aber lebte er als Schriftsteller und schuf seine Dichtungen neben einer unablässigen Thätigkeit als Redakteur politischer Blätter, in denen er, wie oben gesagt, jede engere Union Norwegens mit Schweden, jede Kräftigung der königlichen Gewalt leidenschaftlich bekämpfte. Mehrfache Reisen nach Deutschland, Frankreich, 1880 auch eine Reise nach Nordamerika, unterbrachen seine angestrengte und vielseitige Arbeit; mit voller Frische kehrte er jederzeit zu der frei gewählten Pflicht zurück, und der Hauch ungebrochener, durch das Leben in keiner Weise beeinträchtigter Frische und jugendlicher Stärke ist der erste, der uns aus Björnsons sämtlichen Dichtungen entgegenweht.

Björnsons lyrische, dramatische und erzählende Dichtungen haben ein gemeinsames Gepräge; eine sanguinische, hoffnungsfreudige, ja optimistische Natur und Weltanschauung sprechen aus ihnen; der Dichter teilt trotz seiner radikalen, durch und durch modernen Anschauungen den unverwüstlichen Glauben an die moralische Willensfreiheit, an die Erhebungsfähigkeit der Menschheit, welcher die Dichter andrer Zeiten beseelte. Eine starke und warme, rasch aufwallende Empfindung durchdringt seine ganze Poesie, die naiv im besten Sinn des Worts ist und erst in ihren spätern Lebensäußerungen tendenziöse Absichtlichkeit zur Schau trägt. Die lyrischen Gedichte Björnsons, als „Gedichte und Lieder“ („Digte og Sange“, Kopenhagen 1870) gesammelt, sind meist volksliedähnlich, doch stammen einzelne aus den subjektivsten Erlebnissen des Dichters und zeichnen sich durch besondern Reiz der Form aus; auch die schlichten, im Volkston gehaltenen Lieder sind zum Teil von leuchtender Schönheit, glücklich im knappen, bildlichen Ausdruck, melodisch, soviel es die Sprache irgend zuläßt. Eine kleine epische Dichtung oder vielmehr ein epischer Cyklus, „Arnljot Gelline“, stellt einen echt norwegischen Helden, einen trotzigen Häuptling, den seine Feinde zwingen, Räuber zu werden, bis er den Heldentod für das Vaterland sterben darf, mit eindringlichen Zügen und frischen Farben dar.

Neben dem epischen Gedicht stehen die lebensvollen und künst-

lerisch vollendeten „Erzählungen“[1] („Fortällinger“, vollständige Sammlung, Kopenhagen 1872), mit denen Björnson seinen ersten Ruf erwarb. Die urwüchsige Frische, eine gewisse einfache Größe, die sich wie eine Mitgabe der altnordischen Sagenwelt an den Darsteller des norwegischen Bauernlebens der Gegenwart ausnahm, der glückliche Blick des Dichters für die poetischen Momente des heimatlichen Daseins, sein voller Einklang mit den Empfindungen der dargestellten Charaktere, der Instinkt Björnsons, in den scheinbar einfachsten Vorgängen einen mächtigen dramatischen Zug zu erkennen, die Stimmungsgewalt in der Wiedergabe jeder elementaren Sehnsucht wie jeder elementaren Leidenschaft, die sinnliche Unmittelbarkeit wie die charakteristische Knappheit der Sprache, alles wirkte zusammen, um diesen norwegischen Dorfgeschichten ihre Bedeutung zu geben. Jede einzelne derselben: „Arne“, „Synnöve vom Sonnenhügel“ („Synnöve Solbakken“), „Ein froher Bursche“, „Das Fischermädchen“ („Fiskerjenten“), aber auch die Gruppe der kleinern („Der Vater“, „Das Adlernest“ und andre), ist in ihrer Art ein Meisterstück, die sichere Hand des Dichters bewährt sich in jedem Moment der Darstellung.

Die ganze Phantasiefülle und darstellende Macht Björnsons traten in seinen Dramen zu Tage. Schon 1858 ließ er das Drama „Hulda die Lahme“[2] („Halte Hulda“, Bergen 1858) aufführen. Demnächst entstand das Schauspiel „Zwischen den Schlachten“[2] („Mellem Slagene“), welches eine ergreifende Episode altnorwegischen wortkargen Trotzes, der hier Mann und Weib beinahe voneinander treibt, verkörpert. Der Dramencyklus „Sigurd der Böse“[2] („Sigurd Slembe“, Kopenhagen 1862), der bei vielen als Björnsons vollendetstes Werk gilt, ist jedenfalls eine gewaltige, aus den Tiefen der eignen Seele belebte Gestaltung einer mächtigen Episode norwegischer Geschichte. Die ganze Liebe des Dichters ist hier mit dem Helden, einem echt germanischen Charakter, in dem wilder Trotz, ungestümer Ehrgeiz und leidenschaftlicher wilder Haß Raum neben den edelsten Eigenschaften, neben einem kindlichen Vertrauen und einer tiefen

[1] Deutsch als „Bauernnovellen“ von Edm. Lobedanz (Hildburghausen 1872); „Aus Norwegens Hochlanden“ von Helms (Berlin 1862).

[2] Deutsch von Edm. Lobedanz in „Dramatische Werke von Björnson“ (Hildburghausen 1866).

Sehnsucht haben, seinem Land ein guter König zu sein. Die Katastrophe des Werks, der unvermeidliche Untergang Sigurds nach dem Königsmord, ist nicht mit der vollen Anschaulichkeit und hinreißenden Energie dargestellt wie die Ermordung des armseligen Königs Harald Gille und die darauf folgenden Szenen.

Eine dramatische Dichtung, in welcher die bewegte, gespannt leidenschaftliche Handlung in einem gewissen Widerspruch steht mit der Neigung zur Reflexion in beinahe allen Gestalten, ist das Drama „Maria Stuart in Schottland" (Kopenhagen 1864). Der Titelheldin fehlt das sinnlich Bestrickende, der Reiz, den ihre Erscheinung über die Männer ausübt, fehlt das heiße Blut, welches ihre Vergehen begreiflich macht. Um so gelungener erscheint die Charakteristik Bothwells, des schwächlich boshaften Darnley und des Reformators John Knox, letzterer natürlich die Gestalt des Dramas, auf welche das vollste Licht fällt, und der die Sympathien des Dichters bis zur tendenziösen Einseitigkeit zugewandt sind.

Völlig verschieden von diesen Werken, in denen der Dichter mit köstlicher Naivität davon ausgegangen ist, daß jeder Stoff, der poetisch voll erfaßt werde, auch zu beleben sei, stellen sich jene spätern Dichtungen dar, mit welchen Björnson sich zu dem Glauben bekehrt zeigt, daß lediglich die aus der Zeit, den unmittelbaren Umgebungen geschöpften Handlungen, Konflikte und Menschengestalten tiefere Teilnahme erwecken und bleibende Wirkung hervorrufen können. Sicher wäre gegen die Wendung Björnsons zur Darstellung moderner Stoffe nichts zu erinnern gewesen, wenn er sich dabei überall die gesunde Unbefangenheit seiner Natur hätte erhalten können. Selbst Brandes erinnert: „Die Ideen des Jahrhunderts sind für die Poesie dasselbe, was der Blutumlauf für den menschlichen Körper ist. Was man im eignen Interesse der Poesie fordern muß, ist nur, daß die Adern, die man gern unter der Haut bläulich schimmern sieht, nicht gespannt und schwarz, wie an einem Verbitterten oder Kranken, hervortreten", und vermag nicht zu behaupten, daß dies letztere bei Björnson nicht da und dort der Fall sei. Es wäre auch ein Wunder gewesen, wenn die leidenschaftlichen politischen Kämpfe, in die sich Björnson während seiner spätern Jahre verstrickte, nicht die stärkste Rückwirkung auf seine Poesie geäußert hätten. Ja, das Bewunderungswürdige der neuern Werke liegt wesentlich darin, daß sie trotz des tendenziösen Stachels, der den

Dichter hastig vorwärts treibt, des wahren innern Lebens und der sinnlichen Anschaulichkeit nur selten entbehren, daß Björnson der alten Versuchung der Tendenzpoeten, das Zeichen für die Sache zu setzen, nicht fortgesetzt unterliegt.

Dichterisch am höchsten stehen nach unsrer Empfindung die beiden frühsten Dramen mit modernen Stoffen: „Die Neuvermählten" („De Nygifte", Kopenhagen 1865) und „Ein Falliſſement" („En Fallit", ebendaſ. 1875). Das erstere wird wohl auch keiner der Gegner des Dichters für ein Tendenzstück erklären, es ist eine lebendige Darstellung eines rein menschlichen Konflikts, der tausendfach, wenn auch selten in der Schärfe und Stärke, mit welcher ihn Björnson schildert, wiederkehrt. Das im Augenblick der Verheiratung stärker als zuvor erwachende Gefühl der jungen Frau für die Ihrigen, die Sehnsucht nach dem verlassenen Heim, welche von der Liebe des Mannes und der Liebe für den Mann besiegt werden müssen, sind in den „Neuvermählten" mit außerordentlicher Anmut und starker Empfindung dargestellt, so daß einige Unwahrscheinlichkeiten, von denen die Reisebegleitung, welche sich Axel und Laura gewählt haben, ohne Frage die stärkste ist, nicht allzu störend wirken. Das bürgerliche Schauspiel „Ein Falliſſement" war ein viel kühnerer Schritt der realistischen Darstellung des Lebens der Gegenwart mit all seinen Auswüchsen. Die stimmungsvolle, spannende Exposition bewährte, daß die Bühnentechnik des Dichters unablässig gewachsen war; die Motivierung der Handlung zeigt viele Schwächen, die Charakteristik aber die unerschöpfte Kraft sicherer Menschendarstellung. Auch das spätere Schauspiel: „Leonarda" (Kopenhagen 1879), welches die sittliche und religiöse Intoleranz bekämpfen soll, die in Norwegen bei aller politischen Freiheit und vielleicht durch sie herrschend geworden, die Dramen: „Der Redakteur" (Kopenhagen 1875), „Der König" („Kongen", ebendaſ. 1877), „Das neue System" („Det nye System", ebendaſ. 1879) sind in der Erfindung gespannt, beinahe phantastisch (wenigstens das zweite, das die republikanischen Überzeugungen des Dichters verherrlicht), in der Detailausführung durchaus realistisch, dabei aber tendenziös in jenem Sinn, mit jenem Grade der Erhitzung, welche eine reine und bleibende Wirkung nahezu ausschließen. Die große Dichterkraft, der unbewußte Schönheitssinn Björnsons verleugnen sich in Einzelheiten nicht; aber der Weg, welcher in diesen Schöpfungen betreten

ward, müßte für nachbildende, minder ursprüngliche und sich selbst wieder zurechtfindende Begabungen verhängnisvoll werden.

Als ein Schüler Björnsons gilt in Norwegen Jonas Lauritz Lie, geboren am 6. November 1833 zu Ekker bei Drammen. Der Dichter verbrachte seine Jugend in Tromsö und verwuchs hier so mit der einzigen Poesie, die der hohe Norden besitzt, mit der Poesie des Meers, daß er danach dürstete, Seemann zu werden. Bei seiner Kurzsichtigkeit war der Plan unausführbar, er fing 1851 an, in Christiania die Rechte zu studieren, befreundete sich auf der Universität mit Björnson und begann, als Obergerichtsadvokat zu Kongsringer und später als Journalist in Christiania gleich seinem Freunde den leidenschaftlichsten Anteil an den politischen Kämpfen zu nehmen. Poetisch trat er 1864 mit einer Sammlung seiner „Gedichte" auf, von denen besonders die patriotischen Lieder populär wurden; seit 1870 erwarb er Ruf als Erzähler und erfreute sich seitens des Storthings zuerst eines Reisestipendiums, dann eines dauernden Jahrgehalts. Seit 1876 lebte er mehrere Jahre in Deutschland. Seine Novellen „Der Hellseher" („Den Fremsynte", Kopenhagen 1870), die prächtigen Seegeschichten: „Der Dreimaster" („Tremasteren Fremtiden", ebendas. 1872), „Der Lotse und seine Frau" („Lodsen og hans Hustru", ebendas. 1879), „Rutland" (ebendas. 1880) übertreffen an Kraft der Charakterdarstellung und der farbenreichen Schilderung die dramatischen Versuche Lies, das ernste Drama „Faustina Strozzi" (ebendas. 1875) und das Schauspiel „Grabows Katze" („Grabows Kat", Christiania 1880), bei weitem.

Ein Schriftsteller, welcher die Schule des französischen Realismus, die Neigung für die Darstellung der häßlichen und schwer drückenden Seiten des Lebens, so wenig verleugnet wie den norwegischen Radikalpolitiker, ist Alexander L. Kielland. Geboren am 18. Februar 1849 zu Stavanger, studierte Kielland in Christiania, wendete sich dann dem Geschäftsleben zu und errichtete eine Ziegelfabrik in Malk bei Stavanger. Außer kleinen Bühnenstücken und Novelletten, die sich immer durch die Schärfe der Beobachtung auszeichnen, meist aber die vorwaltende Neigung zur pessimistischen Lebensauffassung verraten, schrieb Kielland mehrere kleinere Romane. Von denselben geben „Schiffer Worse"[1] (Kopenhagen 1882), „Garman und Worse" (ebendas. 1880)

[1] Deutsch in „Deutsche Rundschau" 1881.



eine höchst charakteristische Widerspiegelung des Lebens in einer kleinen norwegischen Seestadt, in der die Überlieferungen der ältern aristokratischen Zeit und der demokratische Pietismus (Haugianismus) miteinander im lautlosen, aber unversöhnlichen Kampf liegen, ein Kampf, in welchem der brave Seemann, Schiffer Worse, unmittelbar nach der Heimkehr von seiner glorreichen Reise nach Brasilien und durch die thörichte Heirat, zu der ihn ein Johannistrieb verlockt, zerrieben wird. Die dumpfe, lebensfeindliche Macht dieser Art Frömmigkeit, in der gewisse Naturen gedeihen wie gewisse Tierarten im Sumpf, ist mit erschütternder Deutlichkeit und Wahrheit und mit einer kühlen Objektivität geschildert, welche ihresgleichen sucht. Minder objektiv erscheint Kielland in dem Roman: „Arbeiter“[1] („Arbeidsfolk“, Kopenhagen 1880), welcher nicht ohne das Vorbild der realistischen Franzosen entstanden wäre und doch nur aus den gegenwärtigen Verhältnissen und Parteikämpfen in Norwegen erwachsen konnte. Die Grundtendenz des Kiellandschen Romans enthüllt sich in dem Satz, daß alle wirklichen Arbeitskräfte nicht gedeihen können, solange diejenigen, die sich für Arbeiter halten und keine sind, das große Wort führen. „Denn sehen Sie“, sagt der ironische Kammerherr Georg Delfin auf dem Auswandererschiff zu Doktor Johann Bennechen, der gleichfalls im Begriff ist, nach Amerika zu gehen, „die Uniformierten bleiben zurück in diesem Land und vermehren sich — die Uniformierten und die Zerlumpten, die letzte Ratte, die das Schiff verläßt, das wird der Armenvorsteher sein. Das ist ein Zukunftsposten: Königlich norwegischer Ober-Staats-Armenvorsteher mit dem Rang und der Uniform eines Kriegskommissars. Ich würde selbst um diesen Posten angesucht haben, wenn ich nicht in Ungnade gefallen wäre.“

Der Kiellandsche Roman stellt die schärfsten, unversöhnlichsten Gegensätze einander gegenüber. Auf der einen Seite Bauern von treuem, hartem Fleiß, welche der kargen Erde den Lebensunterhalt abgewinnen und in halb dumpfer Bewußtlosigkeit dahinleben, so daß über ihnen die ganze Schar der Uniformierten, vom Minister bis zum Sorenskriver und Kanzleiboten, ihr buntes Narrenspiel treiben und tüchtige Hände und starke Herzen, wie Njädel Vetnemo und den Lotsen (Ålterman Lauritz Boldeman) Seehus zur Flucht übers Weltmeer bringen können.

[1] Deutsch, Berlin 1881.

Es ist eine unzweifelhafte Schärfe der Beobachtung in diesen sämtlichen Darstellungen und Szenen, jeden einzelnen Zug kann man als wahr und lebensvoll gelten lassen. Aber die Verbindung dieser Züge zum Ganzen ist unwahr und tendenziös. Es gibt kein Land der Welt, wo so genährte Drohnen so armen und hilflosen Arbeitsbienen gegenüberständen, wie es nach Kiellands Roman den Anschein gewinnt. Will der Verfasser mit seiner Darstellung sagen, daß die sogenannte geistige Arbeit, die gar oft keine Arbeit ist, und der geschäftige Müßiggang zu hoch im Preise stehen und die schlichte Arbeit der Hand zu niedrig, so ist dies eine Wahrheit, wenn auch keine poetische; will er glauben machen, daß zwei Gegensätze, wie Njädel Vetnemo und Andreas Moh, zwei große unversöhnbare Gegensätze des Volkslebens darstellen, so widerspricht ihm jeder schlichte Blick auf das Leben in seiner Fülle und Mannigfaltigkeit. Der Roman Kiellands behandelt die soziale Frage mit einer erschreckenden Einseitigkeit und deutet auch nicht entfernt an, wie die Wirrnis dieser Zustände gelöst werden soll.

Rein als Kunstschöpfung behandelt, sind Kiellands „Arbeiter" ein interessantes Zeugnis für die Weiterwirkung des neuesten französischen, durch Zola repräsentierten und zu einem ästhetischen Evangelium erhobenen Naturalismus; die „analytische" Methode, die „wissenschaftliche" Menschenbeobachtung, welche hier von keinem unbedeutenden und unebenbürtigen Nachfolger des großen Naturalisten angewandt wird, scheint sich im wesentlichen nur mit den häßlichsten Auswüchsen des sozialen Organismus beschäftigen zu wollen und zu können. Diese Darstellungen wirken in ihrer Vorliebe für das absolut Widrige und schlechthin Abstoßende im höchsten Maß peinlich. Die originellen Schilderungen können darüber nicht hinaushelfen, selbst Meisterstücke in ihrer Art, wie z. B. die Darstellung des Hochzeitsmahls von Andreas Moh oder das Gabelfrühstück im Haus des Ministers beim Einzug des Königs in Christiania, wirken nur peinlich, weil das Auge des Verfassers nirgends ein Licht, nirgends einen freundlichen und gewinnenden Zug zu entdecken weiß.

Einen gleichen oder ähnlichen Eindruck rufen die Dichtungen von Kristian Elster hervor, einem Poeten, welcher, um 1840 geboren, im Jahr 1881 als Förster im Drontheimschen starb. Außer mehreren Novellen schrieb er die Romane: „Tara Trondal" und „Gefährliche Leute", mit denen er sich der

realistischen oder naturalistisch-pessimistischen Richtung in der dänisch-norwegischen Litteratur anschloß. Der Roman „Gefährliche Leute" darf in ähnlicher Weise als charakteristisch für die vorherrschenden poetischen Bestrebungen angesehen werden wie Kiellands „Arbeiter". Er enthält einige vorzügliche Episoden und im ganzen so sichere Charakterzeichnungen und so lebendige Anschauungen, daß man sagen muß, die norwegisch-dänische Litteratur besitze wenig solche Bücher. Der Gesamteindruck jedoch, den diese Geschichte aus einer kleinen norwegischen Stadt hinterläßt, ist wiederum ein sehr trübseliger. Ob das norwegische Leben in seiner Totalität so vergiftet vom politischen Parteikampf ist, daß alles Menschliche und Persönliche davon abhängig wird, läßt sich in der Entfernung natürlich nicht beurteilen. Sieht und schildert Kristian Elster richtig, so erfüllt der politische Kampf im nördlichsten Reich Europas die ganze Atmosphäre des Landes mit schlimmen Dünsten, in denen sich kaum frei atmen läßt. Die norwegischen Konservativen bringen, wo sie die Macht haben, eine förmliche Ächtung aller anders Gestimmten und Gesinnten zu stande und untergraben die persönliche Existenz derjenigen, die nur um eine Schattierung von ihnen abweichen. Alle leiden zudem durch den Druck eines wundersam gearteten Pietismus, der nichts mehr von der Seeleninnigkeit und dem stillen innerlichen Glück seines deutschen Ursprungs bewahrt zu haben scheint. Was jedoch gegen die ganze Schilderung Elsters mißtrauisch macht, ist die Thatsache, daß in seiner Charakteristik alles Licht auf die Partei fällt, welcher die beiden Holts, Peter Ström und durch ihre Liebe zu Knut Holt auch Cornelia Vik angehören. Über der Erzählung selbst schwebt der Hauch eines trostlosen Pessimismus. Glück und Liebe des Helden und der Heldin gehen an einem frühen Irrtum des erstern in armseligster Weise unter. Knut Holt hat, als er ziel- und zwecklos in der Welt umherstreifte, in den Pampas von Buenos Ayres eine Liebschaft mit einem halbwilden Mädchen begonnen. Diese, die er nie wirklich geliebt hat, die ihn aber auf ihre Weise liebt, reist ihm nach und erscheint in der kleinen norwegischen Küstenstadt in demselben Augenblick, wo der junge Handelsherr auf ein echtes Leben und ein wirkliches Glück an der Seite Cornelias hoffen darf. Die Liebenden entsagen, Knut Holt heiratet die ungeliebte Fremde und siedelt sich mit ihr in Lissabon an, die in Norwegen Zurückbleibenden sterben und verkümmern, die kleine Stadt lebt ihr

gedrücktes Dasein weiter. In dem allen ist ein Stück wirklichen Lebens, echter poetischer Mitempfindung, aber auch genug des häßlichen Naturalismus, der mit Vorliebe das Widerwärtige, namentlich das Widerwärtige der äußern Dinge, wiedergibt.

Auch weibliche Talente haben sich dem Zug der norwegischen Wahrheitspoesie, die in ihrer Einseitigkeit schon wiederum unwahr zu werden droht, angeschlossen. Den Zusammenhang zwischen den Bestrebungen im Norden und der französischen Litteraturentwickelung seit dem zweiten Kaiserreich, der geistig vorhanden ist, vertritt auch äußerlich die Dichterin Marie Sophie Colban, welche älter als ihre Strebensgenossen, doch erst spät in die Litteratur eingetreten ist. Geboren am 8. Dezember 1814 zu Christiania, jung verheiratet und mit dreißig Jahren Witwe geworden, mußte Marie Colban ihren und ihres Sohns Lebensunterhalt durch norwegische Übersetzungen französischer Werke gewinnen, ging zu diesem Zweck nach Paris, wo sie durch glückliche Zufälle Eingang in die gesellschaftlichen und Litteraturkreise gewann, ward Mitarbeiterin an französischen Zeitungen und als Korrespondentin französischer Blätter nach Italien geschickt, wo sie sich nach mancherlei Wechselfällen in Rom dauernd niederließ. Erst nach 1870, also schon im höhern Lebensalter, trat sie mit der Erzählung „Die Lehrerin" („Lärerinden", Bergen 1870), mit einigen Novellen und dem eigentümlichen kleinen Buch „Ich lebe" („Ieg lever", Kopenhagen 1875) hervor. In allen diesen Erzählungen zeigt sich gemäß den Schicksalen der Dichterin eine besondere Mischung der heimatlichen nordischen und der aufgenommenen französischen Elemente. Marie Colban wählt auch nicht ausschließlich den nordischen Boden und Hintergrund für ihre Darstellungen, ihr Roman „Kleopatra" (1880) spielt ausschließlich in Italien und der vornehmen italienischen Gesellschaft. — Dagegen hat Anna Magdalena Thoresen (geboren 1819), obwohl in Dänemark geboren, in ihren Erzählungen ausschließlich die norwegische Landschaft zum Hintergrund und das norwegische Volksleben zur Basis ihrer poetischen Darstellungen. Von ihren Arbeiten, die etwas manieriert, aber doch von nicht geringem dichterischen Gehalt sind, seien „Signes Geschichte" („Signes Historie"), „Die Sonne im Siljedal" („Solen i Siljedalen") und „Bilder von der Westküste" („Billeder fra Vestkysten") als die bedeutendsten hervorgehoben.

Zweihundertundvierzehntes Kapitel.

Die schwedische Litteratur.

Auch die schwedische Dichtung entzog sich nach 1848 dem allgemeinen Entwickelungsgesetz der Litteraturen, das zur Herrschaft des Realismus hindrängte, nicht länger, und der hervorragendste Dichter, welcher in diesem Zeitraum emporkam, war gegenüber den Romantikern der scheidenden Generation unzweifelhaft Realist. Jedoch erfolgte der Übergang minder schroff und gewaltsam als in den meisten andern Litteraturen, die Gegensätze spitzten sich minder feindlich zu, und gewisse Anknüpfungen an die romantische Periode der schwedischen Dichtung blieben um so ersichtlicher, als die Freude an der Schönheit und Eigenart der vaterländischen, der nordischen Natur überhaupt sich bei den Poeten des realistischen Stils nicht minder geltend machte als bei den Dichtern der Tegnérschen Schule. Der äußerste pessimistisch angehauchte Naturalismus aber, wie er sich in Anlehnung an die jüngste französische Litteratur beinahe überall regt und den Anspruch erhebt, die allein berechtigte Darstellung modernen Lebensgehalts zu sein, fand in Schweden, wie es scheint, noch keine hervorragenden Vertreter und Vorkämpfer; die hervorragendsten und erfolgreichsten Dichter Schwedens in der Gegenwart streben offenbar nur wenig über den Boden hinaus, welchen Runeberg für die Poesie erobert hat.

Als der bedeutendste schwedische Dichter der Periode nach 1848 ist ohne Widerspruch der Finnländer Johann Ludwig Runeberg anerkannt. Geboren am 5. Februar 1804 noch unter schwedischer Herrschaft zu Jacobstad in Finnland, studierte Runeberg zu Åbo und ward, nachdem er einige Jahre als Dozent in Helsingfors gewirkt, Gymnasialprofessor zu Borgå, wo er den größten Teil seines Lebens verblieb. Im Jahr 1857 legte er sein Lehramt nieder, um Zeit für seine litterarischen Arbeiten zu

gewinnen, ward aber schon 1863 durch einen Schlaganfall am poetischen Weiterschaffen behindert und dem Leben im besten Sinn entrückt. Runeberg starb am 6. Mai 1877 zu Borgå. Mehrere Ausgaben seiner „Gesammelten Schriften" („Samlade skrifter", Stockholm 1873—74) waren noch bei seinen Lebzeiten erschienen, auch schon die Einzeldichtungen hatten in Schweden wie in Finnland, soweit es Schwedisch spricht, eine außerordentliche Verbreitung gewonnen. Einige Jugenddichtungen Runebergs, namentlich seine „Nächte der Eifersucht" und ähnliche lyrische Produkte, standen ganz unter den Einflüssen Franzéns und Tegnérs. Selbständig wurde Runeberg erst, als er Natur, Volksart und Erinnerungen der finnischen Heimat, auch des Innenlands, das er bei einem mehrjährigen Hauslehrerleben kennen gelernt hatte, zum Unter- und Hintergrund seiner Phantasieschöpfungen zu wählen begann. Schon seine idyllischen Dichtungen: „Die Elentierjäger" („Elgskyttarne", Helsingfors 1832), „Hannah"[1] (ebendas. 1836) und „Der Weihnachtsabend" („Julqvällen", Wiborg 1841) waren durch die glücklichste Anschaulichkeit, energische Charakteristik, durch ihre frische und originelle Naturschilderung, welche durch ihren Widerschein in den Menschenseelen poetisch lebensvoll und berechtigt wird, ausgezeichnet. Namentlich „Die Elentierjäger" und „Der Weihnachtsabend" sind treffliche, lebensvolle Gedichte, in denen die liebenswürdigste lyrische Subjektivität sich mit einer festen Gestaltungsgabe, einem hellen Blick für jeden Reiz des Lebens verbindet. An der Wirkung dieser Idylle hatte die Beimischung finnischer Elemente, der Besonderheiten des Landes und eines Volksstamms, der seit Jahrhunderten in den ererbten Sitten und Zuständen dahinlebt, ohne Frage starken Anteil. Minder glücklich war der Dichter, als er den Versuch machte, der finnischen Nationalsage und Nationalpoesie, die sich im Kalewala-Epos kristallisiert hat, seine eigne Dichtung anzunähern. Das lyrisch-epische Gedicht „König Fjalar" weist zwar große Schönheiten auf, erscheint aber doch, wie alle verwandten Werke, nur als eine Nachdichtung, eine Schöpfung aus zweiter Hand, der düstere Stoff sträubt sich gegen die moderne Behandlung. Dagegen ward die epische Dichtung oder vielmehr der Cyklus poetischer Erzählungen, welcher unter dem Titel:

[1] Deutsch von Kluge (Dessau 1878).

„Fähnrich Stahls Geschichten“[1] („Fänrik Ståls sägner“, Borgå 1848; zweiter Cyklus 1860) erschien, Runebergs Meisterleistung. Die „Geschichten des Fähnrichs Stahl“ knüpfen an den finnischen Krieg König Gustavs IV. an und sind nicht nur von warmer patriotischer Empfindung, vom Geist ungebrochener Anhänglichkeit an Schweden durchhaucht, sondern vor allem auch durch die höchste Lebendigkeit und Anschaulichkeit, einen zugleich energischen und behaglichen Ton, durch eine prächtige Form ausgezeichnet. Neben seinen lyrisch-epischen Dichtungen versuchte sich Runeberg auch als Dramatiker. Das Trauerspiel „Die Könige auf Salamis“ („Kungarna på Salamis“, Wiborg 1873) erweist sich als eine jener poetischen Studien, zu denen die Beschäftigung mit der Welt und Kunst des Altertums fortgesetzt Anlaß gibt. Dagegen enthält das bürgerliche Lustspiel „Kann nicht“ („Kan ej“, Wiborg 1871) einzelne lebendige Szenen, ohne doch einen ausgesprochenen Beruf zur dramatischen Dichtung zu bekunden.

In der Reihe der schwedischen Dichter, welche durch Runeberg angeregt wurden, ist zunächst des finnischen Landsmanns Runebergs, Zacharias Topelius, zu gedenken. Geboren am 14. Januar 1818 auf dem Landgut Kuddnäs bei Nykarleby, studierte er in Helsingfors Geschichte, ward Amanuensis an der Universitätsbibliothek daselbst, späterhin als Professor der Geschichte auf einen Lehrstuhl der Universität berufen, den er bis 1878, in welchem Jahr er sich in den Ruhestand versetzen ließ, mit Ehren und gutem Erfolg einnahm. Der wissenschaftlich-litterarischen Thätigkeit des Schriftstellers ging von frühster Zeit bis in sein Alter hinein die poetische zur Seite. Unter seinen lyrischen Dichtungen gewannen die „Heideblumen“ („Ljungblommor“, Helsingfors 1845 und 1854) mit ihren der finnischen Natur verwandten schlicht-ernsten Tönen das Herz seiner Landsleute, aber auch die Sammlung seiner sämtlichen „Gesänge“ („Sånger“, Stockholm 1870—72) bezeugte ein reiches lyrisches Talent. Die dramatischen Versuche Topelius': „Tizians erste Liebe“ („Titians första kärlek“), „Ein Abenteuer in den Schären“ („Ett skärgårds äfventyr“), „Nach fünfzig Jahren“ („Efter 50 år“) und das Märchenschauspiel

[1] Deutsch von Hans Wachenhusen (Leipzig 1853), von A. Tk. (ebendaselbst 1859).

„Die Prinzessin von Cypern“ („Prinsessan af. Cypern“) erwiesen ein regsames, nach allen Seiten ausgreifendes Talent. Seine lebenskräftigste Leistung aber war und blieb der historische Romancyklus „Erzählungen des Feldschers“ („Fältskärns berättelser“, Stockholm 1872—74), welcher in sehr bezeichnender Weise an den Tag legt, wie stark der Einfluß der traditionellen Romantik auch bei den Poeten noch blieb, die nach der Natur ihrer Stoffe rein realistischer Darstellung und Wirkung gewichen waren. Der Cyklus stellt in einer Reihe von Erzählungen die Geschicke mehrerer Generationen dar und hat das gemeinsame historische Leben Schwedens und Finnlands von König Gustav Adolf bis zu König Gustav III. zum Hintergrund. Fehlt in diesen Erfindungen ein Hauch und Zug frischer Volkstümlichkeit nicht, so erhebt sich die Charakteristik immer nur selten über eine gewisse Allgemeinheit und das lebendige Kolorit muß die Unwirklichkeit so mancher Gestalten und Erfindungen übertragen helfen.

Dem schwedischen Roman thaten Erfrischungen, wie sie die Erzählungen des Topelius brachten, um so mehr not und gut, als er seit der Bremer und Carlén beständig in Gefahr war, der bloß unterhaltsamen Vielschreiberei, ohne jede poetische und künstlerische Absicht, anheimzufallen. Die Zahl auch der historischen Romanschriftsteller war eine ziemlich bedeutende, bleibende Schöpfungen entstanden wenige. Auch an K. Fredrik Ridderstads (geboren 1807) historischen Romanen: „Die schwarze Hand“ („Den svarta handen“), „Der Trabant“ („Drabanten“) und andern wissen die ihnen günstigen Kritiker wenig mehr zu rühmen als eine gewisse Leichtigkeit des Vortrags. — Eine poetisch tiefe, phantasievolle und zugleich geistig scharfe und klare Natur sprach sich hingegen in den historischen Romanen Rydbergs aus. Victor Rydberg ward geboren am 18. Dezember 1829 zu Jönköping, erhielt seine Bildung auf dem Gymnasium zu Wexiö und studierte demnächst in Lund Theologie. Dann ward er Journalist, redigierte einige Jahre die „Gotenburger Handelszeitung“, trat 1870 in den schwedischen Reichstag ein, wo er im Anschluß an verwandte Bewegungen in Norwegen und Dänemark seine Stimme für eine ideal demokratische Volkserziehung erhob, ging 1873 zu umfassenden historischen Studien nach Rom und kehrte dann nach Stockholm zurück, wo er 1877 Mitglied der schwedischen Akademie ward.

Als Übersetzer des Goetheschen „Faust", als Schüler der deutschen Philosophie und namentlich der theologischen Kritik der Tübinger Schule stand Rydberg der deutschen Litteratur näher als die Mehrzahl seiner Landsleute. Die historischen Romane des Dichters sind gleich der kleinen Zahl seiner Gedichte durch eine außerordentliche Formvollendung ausgezeichnet, welche ihnen in Schweden das Prädikat der Klassizität verschaffte. Jedenfalls enthalten schon „Der Seeräuber der Ostsee" („Fribytaren på Östersjön", Gefle 1858), „Singoalla" (Gotenburg 1876) eine anschaulichere Zeitschilderung und tiefere Charakteristik als die Romane der Vorläufer. Seine volle Kraft und Eigenart entfaltete Rydberg im Roman „Der letzte Athener"[1] („Den siste Atenaren", Stockholm 1859), der in ergreifender Weise den Kampf des zum Schatten schwindenden Heidentums mit dem bereits byzantinisch gewordenen und in seiner Reinheit schwer geschädigten Christentum darstellt.

Auch der Ästhetiker und Litterarhistoriker Bernhard Elis Malmström zählte als Dichter zu den Bahnbrechern eines neuen Geistes in der schwedischen Litteratur. Geboren am 14. März 1816 zu Tysslinge in Nerike, studierte Malmström zu Upsala, ward später zum Professor an dieser Universität ernannt, 1850 Mitglied der schwedischen Akademie und starb in Upsala am 21. Juni 1865. Sein Erstlingsgedicht, das Epos „Ariadne", war kaum mehr als ein poetischer Nachklang zu seinen eifrig betriebenen philologischen Studien; aber seine lyrischen Gedichte bekundeten eine größere Selbständigkeit und Unmittelbarkeit. Der tiefsten Empfindung entquellen die Elegien „Angelika", frisch, anschaulich und innerlich belebt sind seine Romanzen und vor allem die größere poetische Erzählung „Das Fischermädchen von Tynnelsö" („Fiskar flickan från Tynnelsö"). Ein Drama, welches die Geschichte Kaiser Julianus' (Apostata) zum historischen Hintergrund haben sollte, ward nicht vollendet. Die litterarhistorischen Schriften Malmströms liegen außerhalb des Bereichs dieser Darstellung. — Ein junger Dichter von wahrhafter Begabung, Julius Wecksell (geboren 1838, schon vor seinem dreißigsten Lebensjahr durch Geisteskrankheit weiterm Schaffen und Streben entrückt), erwarb durch seine „Gedichte" („Samlade dikter", Helsingfors 1868) und vor allem durch eine

[1] Deutsch von E. Jonas (Berlin 1875).

Tragödie: „Daniel Hjort" (Örebro 1874), welche durch seelische Tiefe und große Kraft der Charakteristik hervorragt, einen Platz in der Geschichte der schwedischen Litteratur.

Die Erscheinung, daß der poetische Realismus schließlich in den litterarischen Industrialismus, in die unabläßige Befriedigung des Tagesbedarfs verläuft, fehlt natürlich auch in der schwedischen Litteratur der jüngsten Periode nicht. In der Ungleichheit der Leistungen eines so fruchtbaren Talents wie Franz Theodor Hedberg tritt die Wirkung der unkünstlerischen Vielproduktion in bemerkenswerter Weise zu Tage. Hedberg ward am 2. März 1828 zu Stockholm geboren, lernte in seiner Jugend als Kaufmann und Friseur, ging 1849 zum Theater und erhielt 1853 ein Engagement am Mindretheater der schwedischen Hauptstadt. Hier errang er bald größere Erfolge durch seine dramatischen Versuche als durch seine Darstellertalente, widmete sich daher schon einige Jahre später lediglich litterarischen Arbeiten. Er erfand und bearbeitete nach ausländischen Mustern Lustspiele in solcher Anzahl, daß seine Stücke das Repertoire mehrerer Stockholmer Theater fast ausschließlich beherrschten. Im Jahr 1862 ward der erfolgreiche Dramatiker als Dramaturg und Lehrer der Deklamation am königlichen Theater angestellt, 1871 zum Intendanten desselben ernannt. Die größere Zahl der dramatischen Arbeiten Hedbergs hat nur Bedeutung für den Augenblick und gehört jener Tagesware für die Bühne an, welche in jeder Generation wechselt. Was ihn von andern Schriftstellern seiner Art unterscheidet, ist der innere Antrieb auch zu größern und bleibenden Leistungen. Zu den letztern gehören die historischen Schauspiele: „König Martha" („Kung Märta", 1860), „Der Tag graut" („Dagen gryr"), vor allen aber „Die Hochzeit auf dem Wolfsberg" („Bröllopet på Ulfåsa", 1865). Sie zeichnen sich natürlich gleichfalls mehr durch das außerordentliche theatralische Geschick, durch die effektvolle Behandlung einzelner Hauptszenen als durch innerste, aus einem vollwertigen poetischen Motiv hervorwachsende dramatische Gewalt aus; aber der eigne Anteil des Verfassers namentlich an dem letztgenannten Stück war groß genug, um dasselbe weit über das Niveau seiner Possen und Schwänke zu erheben. Von diesen letztern gelten „Das Teufelsgeschenk" („Hin ondes gåfva"), „Wenn man kein Geld hat" („När man inte har pengar"), „Sogenannte Jugend" („Så kallad ungdom"),

„Die Majorstöchter“ („Majorens döttrar“) und „Die Blumen im Treibhaus“ („Blommor i drifbänk“) als die vorzüglichsten, was eben nicht mehr besagen will, als daß sie die glücklichsten Erfolge gehabt haben.

Neben den eigentlichen Realisten wirkt eine Gruppe schwedischer Poeten der Gegenwart von minder ausgeprägter Richtung, durch stärkere und zahlreichere Fäden mit der voraufgegangenen romantischen und halbromantischen Periode verknüpft. Unter diesen Poeten stehen, nicht bloß durch ihre Würde, sondern durch ausgesprochenes Talent, zwei schwedische Könige aus dem Haus Bernadotte mit obenan. König Karl XV. von Schweden und Norwegen ward als Sohn des Prinzen und nachmaligen Königs Oskar I. am 3. Mai 1826 geboren, führte von 1857—1859 für seinen erkrankten Vater die Regentschaft und bestieg am 8. Juli 1859 den Thron der unierten Reiche. Unter seiner Regierung ward die altständische Verfassung Schwedens 1866 umgestaltet. Der König, welcher hieran bedeutenden Anteil gehabt, sollte seines Werks nicht froh werden; nach jahrelanger Krankheit starb er bei der Rückkehr aus den Bädern von Aachen am 18. September 1872 in Malmö. Poetisch und künstlerisch begabt, hatte König Karl schon als Kronprinz mehrere seiner Dichtungen veröffentlicht; die Gesamtausgaben seiner „Gedichte“[1] („En samling dikter“, Stockholm 1851 u. 1870) erwiesen eine Neigung für poetische Gestaltung nordischer Erinnerungen wie die Fähigkeit für den glücklichen Ausdruck der eignen Empfindungen.

Der jüngere Bruder König Karls XV., gegenwärtig Oskar II., König von Schweden und Norwegen, ward am 21. Januar 1829 zu Stockholm als dritter Sohn König Oskars I. geboren. Er wurde zum Seemann bestimmt, erhielt, nach dem Bestehen der regelmäßigen Prüfungen als Seeoffizier, das Kommando einer schwedischen Kriegsbrigg, mit welcher er eine größere Seereise unternahm. Nach seiner Rückkehr bezog er die Universität Upsala und widmete sich historischen, staatsrechtlichen und staatswirtschaftlichen Studien mit hingebendem Eifer und pflegte nebenher ein lyrisches Talent, welches schon in seinen Anfängen weit über den Dilettantismus hinauswies. Nach dem Tod seines Bruders Karl (am 18. September 1872) bestieg Prinz Oskar

[1] Deutsch von A. v. Winterfeldt (Berlin 1866).

den schwedischen Thron. Damals hatte er sein poetisches, vom Leben des Meers früh in eigentümlicher Weise genährtes Talent zuerst in einer Sammlung von Dichtungen: „Der schwedischen Flotte!“[1] („Ur svenska flottans minnen“, Stockholm 1858), erwiesen, Dichtungen, welche die schwedische Akademie mit einem Preis krönte, als sie ihr anonym eingesandt wurden. Die Thronbesteigung und die streng erfüllten Königspflichten hinderten den fürstlichen Dichter nicht, sein lyrisches Talent weiterzubilden; er übertrug Herders „Cid“ und Goethes „Tasso“ ins Schwedische und schrieb selbständig Hymnen, Oden, Lieder, Idylle und Romanzen, von denen mehr als eine zu den Perlen der neuern schwedischen Lyrik zu zählen ist. Die Tiefe der Empfindung, die Frische des patriotischen Stolzes, die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formen in den „Gesammelten Schriften von Oskar Fredrik“[2] („Oscar Fredriks samlade skrifter“, Stockholm 1875—76) würden diesen Dichtungen Erfolg gesichert haben, auch wenn ihr Verfasser kein König gewesen wäre; es war nur natürlich, daß einzelne Gedichte des Königs, so unter andern das prächtig-kräftige „Ostsee“, im besten Sinn populär wurden.

Eine frische und liebenswürdige, für die besondern Verhältnisse Schwedens höchst charakteristische Erscheinung ist Gunnar Wennerberg, geboren am 2. Oktober 1817 zu Lidköping, zuerst Dozent der Kunstgeschichte in Upsala, dann Lektor der Philosophie am Gymnasium zu Skara, 1865 Sekretär im schwedischen Kultusministerium, von 1870—75 Kultusminister. Seine genial-heitern „Burschenlieder“ („Gluntarne“, Stockholm 1849) fanden mit den eignen Kompositionen Wennerbergs die rascheste Verbreitung, mit ihm schien ein andrer Bellman auferstanden. Auch die ernsten Dichtungen Wennerbergs enthalten Stücke von echtem Gehalt und bleibendem Wert.

Auch der wandernde Rhapsode Johann Nybom muß der in Rede stehenden Gruppe hinzugerechnet werden. Geboren am 8. Dezember 1815 zu Upsala, studierte er an der Universität seiner Vaterstadt, widmete sich danach litterarischen Arbeiten und durchwanderte Schweden, seine Gedichte selbst vortragend. Auf

---

[1] Deutsch von Etzel (Berlin 1861).

[2] „Gedichte König Oskars von Schweden“, deutsch von E. Jonas (Berlin 1877).

Antrag der schwedischen Akademie ward ihm seit einigen Jahren eine Staatspension in Anerkennung seiner poetischen Verdienste gewährt. Seine „Gesammelten Gedichte" („Samlade dikter"; erster Druck, Stockholm 1840; neueste Ausgabe, ebendas. 1880) bekunden einen Lyriker von reicher Phantasie, aber mit starker Neigung zur poetischen Rhetorik und einem Bilderreichtum, welcher den einheitlichen und tiefern Eindruck seiner Gedichte oft stört. — Als geschmackvoller poetischer Erzähler zeichnete sich ferner der Architekt Fredrik Wilhelm Scholander aus. Geboren am 23. Mai 1816 zu Stockholm, erhielt er seine künstlerische Bildung an der königlichen Kunstakademie seiner Vaterstadt und in Italien, wo er mehrere Jahre lebte, ward 1848 Professor der Architektur an der Kunstakademie, 1851 Hofintendant und entwickelte als Baumeister wie als Lehrer eine glänzende, resultatreiche Thätigkeit bis zu seinem am 9. Mai 1881 zu Stockholm erfolgten Tod. Als Dichter war er unter dem Pseudonym Acharius zuerst aufgetreten, und namentlich das Gedicht „Luisella" (Stockholm 1867) und seine „Novellen in Ottaven" („Noveller berättade på ottaverime", ebendas. 1868), frische Bilder und Geschichten aus dem Künstlerleben in Italien voll liebenswürdigen Humors, in trefflichen Versen, machten ihn zu einem anerkannten und gern gelesenen Poeten. Näherte sich schon Scholander trotz seines Künstleridealismus durch Energie und Farbenpracht der Schilderung, durch sehr charakteristische Beobachtungen der realistischen Schule, so erscheint diese Annäherung noch augenfälliger bei dem gefeiertsten aller lebenden schwedischen Poeten, dem Grafen Karl Johann Snoilsky. Geboren am 8. September 1841 zu Stockholm, studierte er in Upsala die Rechte, trat in die schwedische Diplomatie ein, war Gesandtschaftssekretär in Paris und Geschäftsträger beim Hof zu Kopenhagen, dazwischen Sekretär im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten. Im Jahr 1879 trat er, den Dienst vorläufig verlassend, größere Reisen an, lebte längere Zeit in Italien und neuerlich in Deutschland. Snoilskys Lyrik ist der Ausdruck einer bewegten, von voller Lebenslust, ja von jugendlichem Genußdurst erfüllten Natur. Sinnliches Feuer, leidenschaftliche, vom Gewöhnlichen weit abweichende Empfindung, kecker Trotz gegen alle Herkömmlichkeit, die dem Dichter erstarrt dünkt, dazu die echte Lust eines großen sprachschöpferischen Talents am originellen Rhythmus und Reim, an der

Schönheit und scharfen Prägung des Worts gemahnen an ähnliche aristokratische Poetennaturen in der Dichtung andrer Völker und zeigen sich schon in der ersten Sammlung „Gedichte“ („Dikter“, Stockholm 1878) des poetischen Grafen. Auch die „Neuen Gedichte“ („Nya Dikter“, Stockholm 1880) und die „Gedichte, dritte Sammlung“ („Dikter, tredje samlingen“, ebendas. 1883) bewähren ein glänzendes, lebensprühendes Talent, das sich der Forderung an warme Unmittelbarkeit und anschauliches Leben nicht entzieht, aber das Recht der idealen Stimmung und der idealen Form wahrt. Prächtig und lebensvoll erscheinen namentlich die „Schwedischen Bilder“ der „Neuen Gedichte“ wie der dritten Sammlung, kleine Meisterstücke, wie: „Christine“, „Die Waffenbrüder“, „Erik Dahlberg“, „Stenbocks Kurier“, „Lützen“, „Olof Rudbeck“ und andre, die zum größten Teil die Sieges- und Ruhmesperiode Schwedens lebendig heraufbeschwören. In der dritten Sammlung überwiegen die Eindrücke der Fremde; die sämtlichen „Florenz“ überschriebenen Gedichte und namentlich den Cyklus „Savonarola“ rechnen wir Snoilskys besten Leistungen hinzu. Auch „Neros goldenes Haus“, „Der dienende Bruder“, „Schwarze Schwäne“ offenbaren die volle Eigenart des Dichters. In dem Prinzipienstreit, der auch in den nordischen Litteraturen aufs härteste entbrannt ist, ob dem reinen Naturalismus oder einem ideal gestimmten Realismus das Recht der Zukunft angehöre, wird der Ausgang wesentlich davon abhängen, ob es Dichtern von der Eigenart des Grafen Snoilsky gelingt, auch in größern Werken idealen Sinn und lebendige Gestaltungskraft zugleich zu bewähren.

Zweihundertundfünfzehntes Kapitel.

Die moderne holländische und vlämische Litteratur.

Minder stürmisch und gewaltsam als in den meisten europäischen Litteraturen, noch um ein gutes Teil unmerklicher als selbst in der schwedischen Poesie vollzog sich in der holländisch-vlämischen Doppellitteratur der Übergang von der Romantik zum modernen Realismus. Kein mächtiges, die Entwickelung vieler bestimmendes Talent, keine von revolutionärer Gärung und Hoffnung erfüllte Schule gab der litterarischen Entwickelung einen bemerkbaren Anstoß. Durchaus zutreffend charakterisiert der beste Geschichtschreiber der niederländischen Litteratur die neueste Periode derselben mit den bescheidenen Aussprüchen: „Es macht sich selbst bei den Besten noch ein Tasten und Suchen nach dem rechten Weg, ein Kämpfen zwischen Überlieferung und den Bedürfnissen der Gegenwart geltend, und in diesem Kampf liegt ja gerade die Hoffnung auf die Zukunft. — Auch in der Litteratur ist eine Gärung wahrzunehmen, doch mehr ein Streben, sich über das Wesen der Kunst Rechenschaft abzulegen, als das Verlangen, neue Formen zu schaffen oder die alten zu vervollkommnen. Schon fühlt man die wohlthätige Wirkung des gesündern Luftstroms, der seit Jahren aus Deutschland zu uns herüberweht. Eine solche Stimmung macht unsre Dichter vielleicht scheu zweifelnd; es ist jetzt mehr die Zeit für die Geschichte als für die Ausübung der schönen Litteratur; Kritik steht höher als Poesie; deshalb ist es gut, bei dem Vorgeschlecht in die Schule zu gehen. Und wenn man sich auf diesen Standpunkt versetzt, so tritt die Frage, in welchem Verhältnis in unsrer Litteratur das Große und Schöne zum Mittelmäßigen steht, durchaus nicht als Hauptsache auf; viel wichtiger ist diese Frage: Was lehrt uns die Erfahrung in Bezug auf das, was uns die Natur gewährt, sowie auf das, was sie uns versagt hat? Der Kreis, in welchem

wir uns auszeichnen können, war stets nur ein beschränkter; darüber müssen wir uns selbst Rechenschaft ablegen. Unsre Untersuchung hat es dem unparteiischen Beurteiler, wie wir wohl hoffen dürfen, deutlich gemacht, daß sich der Niederländer auf dem weiten Felde der Phantasie nicht zu Hause fühlt; dazu ist er zu ruhig, zu nüchtern, zu realistisch. Dies wurde schon im Mittelalter deutlich, und auch in den spätern Perioden hat sich der eigentümliche Charakterzug nicht verleugnet. — Beobachtung des um uns her Geschehenden; charakteristische oder geistreiche Auffassung und witzige Reproduktion des Wahrgenommenen; mehr schalkhafter als gemessener Ton, den mehr fröhlicher Scherz oder grobe ‚Boert' würzt als feiner Humor; praktische und ernste Richtung: das ist der Charakter, den sich die niederländische Litteratur stets erhalten hat, solange eigner Geist, eignes Leben in dem niederländischen Volk atmen." (W. J. A. Jonckbloet, „Geschichte der niederländischen Litteratur", Bd. 2, S. 631 u. f.)

Wenn selbst ein so patriotischer, aber dabei klarer Beurteiler zugestehen muß, daß auch die natürliche Begabung niederländischer Poeten eine empfindliche Begrenzung an der Neigung zu steifer Förmlichkeit und wortreicher Betrachtung findet, so darf der fremde Betrachter der niederländischen, namentlich der nordniederländischen, Poeten hervorheben, daß auch ihr Realismus selten ganz unmittelbar, kühn und frisch wirkt, daß ihre Darstellung meist auf das Gebiet einer gewissen ereignis-, spannungs- und leidenschaftslosen Alltäglichkeit beschränkt bleibt. Es beirrt ihn, daß auch an den Dichtungen, welche einen reinen Ausdruck der Innerlichkeit der Poeten, an den Schöpfungen, welche eine lebensvolle Gestaltung erstreben, ein Ballast von traditionell Poetischem, namentlich aber von Didaktischem hängt. Die große historische Vergangenheit, in welcher die Vereinigten Provinzen ihre Unabhängigkeit von der spanischen Weltmacht erstritten, ihre See- und Kolonialmacht begründeten, Holland zur Zufluchtsstätte der Geistes- und Glaubensfreiheit erhoben, sendet in die Gegenwart keinen belebenden Odem herein. Die Lage der Niederlande in der Gegenwart scheint eine viel zu behagliche, bewegungslose zu sein, um die Anfänge realistischer Poesie in raschen Fluß zu bringen und die Poeten zu größern Darstellungen von mannigfachem Gehalt zu drängen. Die gesamte holländische Litteratur, auch

der neuesten Zeit, entbehrt nicht bloß des Schwunges der Phantasie, der tiefern Leidenschaft, sondern zumeist auch der Wärme, der liebevollen Hingabe an die Dinge und Empfindungen. Der gefeiertste und gelesenste moderne Dichter der Niederlande war Pieter August de Genestet, geboren am 21. November 1829 zu Amsterdam, Prediger in Delft, gestorben am 2. Juli 1861 in Rosendal bei Arnheim. Ausschließlich Lyriker, darf Genestet das Verdienst in Anspruch nehmen, in seinen nicht allzu zahlreichen „Gedichten" („Dichtwerken", 1868) eigner Empfindung und eignem Erlebnis einen unverkünstelten und schlichten Ausdruck zu geben. Die Einfachheit seiner Sprache, seiner Bilder, die bei alledem von Trivialität weit entfernt war, wirkte bei seinen Landsleuten als ein völlig neues, überraschendes Element der Poesie. Genestets Gedichte, auch die aus den Stimmungen und Kämpfen der Zeit gebornen, erschienen wie eine Erlösung von der Herrschaft der Reflexion und der empfindungslosen, konventionellen Phrase. Mit Genestet konnte kein andrer der zahlreichen holländischen Lyriker an Popularität wetteifern.

Auf dem Gebiet des Dramas wurden mannigfache Anläufe genommen. Der bekannteste Schauspieldichter der neuern holländischen Litteratur, Hendrik Jan Schimmel, geboren am 30. Juni 1824 im Haag, als Direktor des Niederländischen Kreditvereins in Amsterdam lebend, begann um 1848 seine Wirksamkeit. Die historischen Dramen desselben: „Jan Wouterszʼ", „Giovanni di Procida", „Napoleon Bonaparte", welche in seinen „Dramatischen Dichtungen" („Dramatische poezy", 1856) gesammelt erschienen, waren ernst gemeint; aber weder ihr Aufbau noch ihre Charakteristik konnte ihnen zu tiefern und bleibenden Wirkungen verhelfen. Glücklicher war Schimmel als Novellist, namentlich in den kleinern „Erzählungen" („Sproken en vertellingen", Haag 1855), während seine größern historischen Romane an jener Trockenheit und Phantasielosigkeit leiden, die in der niederländischen Litteratur so häufig wiederkehrt. Die Romane: „Mary Hollis" (1860) und „Herr Semryns" (1874) erfreuten sich trotzdem einer sehr günstigen Aufnahme. — Als eine hervorragende Romanschriftstellerin, die noch aus der vorigen Generation in die gegenwärtige hinüberragte, galt Frau Bosboom. Geboren als Anna Lucia Gertrude Toussaint am 16. September 1812 zu Alkmar, lebte sie als Gattin des

Malers Jan Bosboom im Haag. Von ihren historischen Romanen galten „Leicester in den Niederlanden", „Das Haus Lauernesse" („Het huis Lauernesse") und „Der Student von Leiden" („De leidsche student") als die bedeutendsten und sind jedenfalls durch sorgfältige, saubere Ausführung ausgezeichnet, wenn auch die Erfindung selbst und die Anlage der Charaktere tiefern Lebensgehalt vermissen lassen. Den Übergang von der romantischen zur modernen Dichtung halfen diese Romane fördern, und selbst dem spätern archäologischen Roman rückten einzelne Darstellungen der Frau Bosboom durch das Bestreben nach altertümelnder Sprache nahe genug. An die historischen schlossen sich Romane aus der modernen Gesellschaft an, von denen besonders „Major Franz" (1875) von der holländischen Kritik als vorzüglich bezeichnet ward.

Weit bedeutender, origineller und lebensvoller als sämtliche zuvor genannte Vertreter der neuern holländischen Poesie stellt sich Eduard Douwes Dekker dar. Geboren 1820 zu Amsterdam, ward er 1840 bei der Kolonialverwaltung in Java als Steuerbeamter angestellt, geriet als solcher in Konflikte mit seinen Vorgesetzten und ward schließlich wegen publizistischer Angriffe auf das Kolonialregiment abgesetzt. Jedenfalls hatte der siebzehnjährige Aufenthalt in Java hingereicht, ihm die lebendigste Anschauung des asiatischen Reichs der Holländer zu verschaffen und ihn zugleich in jene oppositionelle Stimmung hineinzutreiben, in der jede Wirklichkeit in anderm, grellerm Licht erscheint als in selbstzufriedenem Behagen. Diesem Behagen und dem optimistischen Glauben seiner Landsleute an die Vortrefflichkeit aller Zustände in Niederländisch-Indien trat Dekker mit dem unter dem Pseudonym Multatuli veröffentlichten Roman „Max Havelaar" (1860) entgegen. Derselbe war eine vorzügliche und eigentümliche Leistung, wie sie die holländische Litteratur seit geraumer Zeit nicht mehr gesehen. Das Leben auf Java mit seiner Fremdartigkeit und die mannigfachen bedrückenden Zustände, die sich unvermeidlich auch aus der gelindesten Herrschaft einer überlegenen Kultur über halbzivilisierte Völker ergeben, waren noch nie so unmittelbar anschaulich, energisch, mit so frischen Farben und so entschiedenem Talent für realistische Charakteristik dargestellt worden als in „Max Havelaar". Die sittliche Entrüstung des Verfassers, durch persönliche Erlebnisse erweckt und genährt, wird zu einem Antrieb,

die Dinge deutlicher, schärfer zu sehen, sie ergreifender zu gestalten. Die Schicksale des Helden, so gut sie erzählt sind, und so sehr sie uns in Mitleidenschaft ziehen, treten beinahe hinter das Interesse zurück, welches Dekker für die ganze fremdartige tropische Welt von Java erweckt. Von den nachfolgenden Werken des Schriftstellers zeichnen sich die „Liebesbriefe" („Minnebrieven", 1860) durch psychologische Tiefe und Feinheit aus, während ein Drama: „Die Fürstenschule" („Vorstenschool", 1875), durch realistische Charakteristik und geschickten Aufbau die Teilnahme des holländischen Publikums gewann, das sich im allgemeinen den Erzeugnissen der heimischen Dramatiker gegenüber sehr kühl und spröde verhält. Die Schöpfungen Dekkers machten in der holländischen Litteratur Schule, eine Anzahl von jungen Novellisten und Dramatikern schlägt die gleichen Pfade ein und bemüht sich, die Wirkung starker Gegensätze, welche in der niederländischen Litteratur fast neu war, in ähnlicher Weise zu erreichen, wie dies dem Verfasser des „Max Havelaar" gelungen war.

Die Schwester der holländischen, die vlämische Litteratur, welche erst seit der Unabhängigkeit Belgiens zur Entfaltung und Wirkung gelangt ist, wies in dem in Rede stehenden Zeitraum gleichfalls eine ganze Reihe dem Realismus zugewendeter Talente auf. Der Gegensatz, in welchen die vlämischen Schriftsteller zu der in Belgien herrschenden und herrschen wollenden französischen Bildung traten, der harte Kampf, in welchem sie um das Existenzrecht ihrer Sprache standen und stehen, geben der vlämischen Litteratur der Gegenwart einen besondern Reiz, bedingen aber anderseits auch die Überschätzung selbst der unbedeutendsten Begabung, sofern dieselbe nur Bundesgenossin im Kampf ist und ein nationales Element aufweist. Als tonangebender und vorkämpfender Poet gilt aus der jüngern Generation vor allen Emanuel Hiel, geboren am 31. Mai 1834 zu Dendermonde, als Professor am Konservatorium der Musik in Brüssel lebend. Seine Lyrik ist der lebendigste poetische Ausdruck des vlämisch-nationalen Gedankens, der vaterländischen Stimmungen. Die Auswahl seiner zu verschiedenen Zeiten entstandenen „Gedichte" (Leipzig 1874) zeigt einen Poeten, der vom leichten, spielend-anmutigen Ton des Kinderlieds bis zu dem feierlich-pathetischen der Hymne in jeder Art unmittelbaren Gefühlsausdrucks glücklich ist, ohne übrigens die niederländische Neigung

zur Reflexion völlig zu verleugnen. Die Oratorien Hiels: „Prometheus“, „Luzifer“ und „Die Schelde“, welche von Benoist komponiert wurden, gelten als die schwungvollsten und phantasiereichsten neuern Dichtungen in vlämischer Sprache. Höher möchten wir die lyrisch-epischen Gedichte: „Die Sporenschlacht“ und „Jakobäa von Bayern“ sowie eine kleine Gruppe lyrischer Gedichte in den „Blumen“ („Bloemekens“, 1877) Hiels stellen. — Ein vielgenannter, wenngleich nicht so gefeierter Dichter als Hiel war Adolphe van Soust de Borckenfeldt, geboren am 6. Juli 1824 zu Brüssel, gestorben am 23. April 1877 daselbst. Soust van Borckenfeldt repräsentierte die Doppelsprachigkeit des gebildeten Belgien; als Kunstkritiker und Kunsthistoriker schrieb er mehrfach französisch, als patriotischer Poet aber feierte er die Erneuerung der altvlämischen Herrlichkeit, des Wiedererwachens südniederländischen Volksgeistes.

In größern Formen versuchte und bewährte sich den andern Vlämen voran Hippolyt Johan van Peene, welcher dem vlämischen Theater seit 1841 eine ganze Reihe von Stücken gab. Van Peene war am 1. Januar 1811 zu Caprycke in Flandern geboren, studierte Medizin, ließ sich 1837 als Arzt in Gent nieder und schloß sich der vlämischen Bewegung an. Er starb am 19. Februar 1864 in verhältnismäßig frühem Lebensalter zu Gent. Mit den beiden Schauspielen: „Kaiser Karl und der Bauer von Berchem“ (1841) und „Jakob van Artevelde“ (1841) betrat er zuerst den Boden der nationalen Geschichte. Sowenig es diesen und spätern verwandten Stücken Peenes an Beifall fehlte, waren sie nicht die glücklichsten aus seiner Feder. Die echt niederländischen derben Genrebilder: „Tyl Eulenspiegel“, „Zwei Hähne und eine Henne“, „Vater Cads“ zeigen das eigentümliche Vermögen und Bestreben Peenes und dienten seinen Nachfolgern zum Vorbild.

Unter den Romandichtern und Erzählern der neuesten vlämischen Litteratur stand Alfred de Laet, geboren am 13. Dezember, neben Conscience in Ansehen. Auch er gehört schon zu den ersten Vorkämpfern der vlämischen Sprache und Litteratur gegenüber der französischen. Geboren am 13. Dezember 1815 zu Antwerpen, studierte er zuerst in Löwen Medizin, ward Journalist und widmete sich später industriellen Unternehmungen. Seine schöpferische Beteiligung an der vlämischen Litteratur fiel in die Mitte seines Lebens, der Roman „Das Haus Wesenbeke“

(„Het huis van Wesenbeke“, Antwerpen 1842) und einzelne Dorfgeschichten gehören zum Besten, was die vlämische Bewegung seither überhaupt gezeitigt hat. — Die zahlreichen belletristischen Werke der Brüder Jan Snieders und August Snieders sind, soweit sie über das Niveau der bloßen Unterhaltungslitteratur hinausragen, gleich den Erzählungen de Laets durch gute Beobachtung des vlämischen Volkslebens und der eigentümlichen Charaktere ausgezeichnet, welche im neuern Belgien gedeihen. Ihr letztes Ziel, der vlämischen Sprache und Litteratur zur maßgebenden Stellung in dem südniederländischen Königreich zu verhelfen, hat die vlämische Bewegung bisher nicht erreicht, was bei der größern Rührigkeit des wallonisch-französischen Stammes, der unmittelbaren Anlehnung desselben an Frankreich und den politischen Vorteilen, welche demselben durch die Revolution von 1830 und die Verfassung von 1831 zu teil geworden sind, nicht wundernehmen darf. Immerhin erscheint die Bewegung im siegreichen Vordringen und die junge vlämische Litteratur wenigstens ihrer holländischen Schwester vollkommen ebenbürtig.

Zweihundertundsechzehntes Kapitel.

Der Realismus in der polnischen Litteratur.

Die polnische Litteratur des Menschenalters zwischen 1832 und 1863 war beinahe ausschließlich Emigrationslitteratur gewesen. Da der nationale Gedanke in Schmerz und Trotz, in Erinnerung und Hoffnung namentlich die Dichtung beherrschte, da dieser Gedanke in der Emigration am stärksten genährt wurde und nur in der von ihr ausgehenden Litteratur offen ausgesprochen werden konnte, so hatten die wenigen poetischen Produkte, die auf heimischem polnischen Boden entstanden, nur untergeordnete Bedeutung. Die Gewalt der Thatsachen erwies sich indes auch an dem polnischen Volk und der polnischen Litteratur; nach und nach, anfänglich fast unbemerkt und unmerklich erwachte die Überzeugung, daß die nationale Arbeit nicht ausschließlich in Verschwörungen zum Wiedergewinn der vaterländischen Unabhängigkeit bestehen könne, daß die nationale Trauer nicht zur Verzweiflung führen dürfe, und daß man nach Kraszewskis Wort versuchen müsse, „durch unablässige ruhige Arbeit das Leben des polnischen Volks zu erhalten“. Daß bei dieser Arbeit die alte Neigung zur Konspiration, zur abenteuerlichen Politik um jeden Preis Geister und Gemüter des polnischen Volks insgeheim dennoch beherrschte, daß auch die neue resignierte und realistische Periode des nationalen Lebens von den alten Hoffnungssternen durchleuchtet und den alten Irrlichtern gelegentlich geblendet wurde, sollte sich mannigfach und selbst tragisch am Schicksal des Dichters erweisen, der in dem jüngsten Zeitraum die Führung der polnischen Litteratur übernommen und „in jeder seiner Erzählungen entweder die Gegenwart am Puls genommen, oder die zerrissenen Maschen polnischer Tradition wieder zusammengeknüpft hatte“.

Ohne Zweifel aber äußerten die Resignation, welche nach der

opfervollen und abermals vergeblichen Erhebung des Jahrs 1863 eintrat, und die begünstigte Lage, in welche nach 1866 die polnische Nationalität wenigstens in Galizien versetzt ward, eine starke und tiefgreifende Wirkung auch auf die polnische Litteratur. Die allgemeine Erscheinung, daß die Lyrik in die zweite Reihe trat und die Erzählungslitteratur in Prosa ein außerordentliches Übergewicht erlangte, machte sich auch in der neuesten Periode der polnischen Dichtung geltend; die Thatsache, daß Kraszewskis Ruhm den Ruhm des Mickiewicz bei jener Masse der Leser ablöste, die immer nur einer Tagesgröße zu huldigen vermag, charakterisiert in der schärfsten Weise die eingetretene Wandlung.

Immerhin erwarben auch in dieser Periode der polnischen Litteratur einige überwiegend lyrische Talente Namen und Wirkung. Zu ihnen gehört **Cornelius Ujejski**, welcher beinahe allein noch die Stimmungen vertritt, die in der polnischen Emigrationsdichtung durchaus vorherrschten. Geboren auf dem väterlichen Gut Boremnyancz in Galizien, studierte er zu Lemberg und ging, nach der Gewohnheit der jungen polnischen Edelleute, nach Paris, wo er Mickiewicz kennen lernte und sich mit Julius Slowacki befreundete. Der wilde Ausbruch der ruthenischen Bauern gegen die polnischen Herren, dem so viele Edelleute zum Opfer fielen, gab ihm Anlaß zu seinen ersten Dichtungen, die als „**Klagelieder des Jeremias**" („Skargi Jeremiego", Paris 1847) erschienen. Ujejski kehrte nach Galizien zurück, bewohnte viele Jahre lang das Gut Zubrcze bei Lemberg. Dem Aufstand von 1863 im russischen Polen leistete er so viel Vorschub, daß er schließlich, um einer Verhaftung zu entgehen, nach der Schweiz flüchtete. Amnestiert, ließ er sich wieder auf seinen Gütern nieder und veröffentlichte noch in jüngster Zeit seine „Dramatischen Bilder" und andre Dichtungen. Als Abgeordneter zum galizischen Landtag und österreichischen Reichsrat setzte er neben seiner poetischen auch seine politische Thätigkeit fort. In seinen „**Gedichten**" („Poezje", Leipzig 1866) erscheint Ujejski als ein Lyriker von echt polnischem Feuer und zur Wehmut neigender Innigkeit. Die letztere tritt in seinen „Verwelkten Blättern", seinen „Blumen ohne Duft", vor allem aber in seinen Worten zu Chopinschen Melodien hervor. Neben den politischen Dichtungen des Lyrikers, unter denen „**Das Grab Kosciuszkos**" bei seinen Landsleuten zu besonderm Ansehen gelangte, zeichnen

sich auch seine „Biblischen Melodien“ durch Phantasie und wahrhafte Schönheit der Sprache aus. Gedichte wie „Hagar in der Wüste“, „Rebekka“, „Der Tod des Moses“, „Jeremias“ dürfen den schönsten der polnischen Litteratur überhaupt hinzugerechnet werden. — Als lyrischer Dichter bewährte sich ferner der autodidaktische Bildhauer Teofil Lenartowicz. Am 27. Februar 1822 zu Warschau geboren, begann er seine Laufbahn als Schreiber in einer Advokatenkanzlei, erhielt 1840 eine Kanzlistenstelle beim Höchsten Gericht, später beim Archiv der Krone. Nach 1848 verließ er jedoch Warschau, lebte in Krakau, Breslau und Posen, dann in Frankreich und siedelte 1854 nach Rom, in den sechziger Jahren nach Florenz über. Er hatte sich der Bildhauerei gewidmet und gleich mit seinem Erstlingswerk, einem Relief: „Einzug der Israeliten in das Gelobte Land“, einen gewissen Ruf erworben. Als Gatte der Malerin E. Szymanowska wurde er ein Schwager von Adam Mickiewicz. Allein seine lyrische Dichtung, deren Resultate in dem „Liederbuch“ („Lirenka“, Posen 1851) und „Neuen Liederbuch“ („Nowa lirenka“, ebendas. 1857) gebucht sind, hielt sich durchaus in den Schranken der ursprünglichen Natur des Poeten, welche mit der Emigrantenpoesie beinahe nur die religiöse Stimmung gemeinsam hatte. Lenartowicz war und blieb ein liebenswürdig inniger, wesentlich im Idyll und im Anschluß an das volkstümliche Lied sich auslebender Lyriker. Sehnsucht nach der Heimat, Anhänglichkeit an die einfachsten Umgebungen und die väterlichen Sitten durchdringen seine Lyrik. Das endlose Ährenmeer, das sich dem Oststurm neigt, die stillen Wasser, welche den Tannen- und Birkenwald widerspiegeln, die Gärten, in denen die Bienen summen, das Dorf mit dem spitzigen Kirchturm, der Krug, aus dem die Geigen zur Mazurka locken, bilden meist den Hintergrund zu seinen lyrischen Gedichten, welche nur selten den überhitzten Patriotismus oder den pessimistischen Weltschmerz andrer polnischer Liedersänger atmen.

Zu den realistischen Poeten, die im Anschluß an das Volkslied und Volksleben sich vor der Phrase zu behüten trachteten, gehörte auch Roman Zmorski. Geboren 1824 zu Warschau, verlebte er seine Kindheit auf dem Land, besuchte das Gymnasium in Warschau, studierte kurze Zeit zu Breslau und bereiste im Jahr 1848 als slawischer Agitator die verschiedenen slawischen Länder, lebte längere Zeit unter den Wenden der

preußischen und sächsischen Oberlausitz, siedelte 1850 nach Serbien über, wo ihn eine polnische Übertragung der serbischen Heldenlieder von König Lazar beschäftigte, kehrte 1859 nach Warschau heim, das er 1863 wieder verließ. Er lebte zuletzt in Dresden, wo er am 18. Februar 1867 starb. Als Lyriker und Balladendichter hatte er große Hoffnungen erregt, die er inzwischen durch die Unstetheit seines Lebens vereitelte. Als seine beste Leistung gilt neben einigen schönen und frischen lyrischen Gedichten die kleine erzählende Dichtung „Der Turm der sieben Feldherren", in welcher eine virtuose Phantasie waltet. Die sieben Heerführer wurden einer nordischen Sage entlehnt. Die Ausführung verrät eine stärkere Beeinflussung durch deutsche Dichter, als wir ihr sonst bei polnischen Poeten begegnen. Neben seinen Übertragungen serbischer Heldenlieder hat sich Zmorski durch Übersetzungen Schillerscher, Goethescher, Uhlandscher, Tiedgescher und andrer deutscher Gedichte unleugbare Verdienste erworben.

So viele realistische Elemente sich auch in Naturschilderung und einzelnen Bildern und Zügen aus dem Leben bei den vorgenannten Dichtern finden mochten, der eigentliche, seines Thuns bewußte Begründer der realistischen Richtung in der polnischen Litteratur erschien erst in dem vielseitigen und viel schreibenden Joseph Ignaz Kraszewski. Kraszewski ward am 28. Juli 1812 zu Warschau geboren, verlebte seine Jugend auf dem Gut Romanow, besuchte die Gymnasien zu Biala, Lublin und Swisłocz, begann in Wilna das Studium der Medizin, versuchte 1831 mit einigen Kommilitonen zu dem im Feld stehenden polnischen Heer zu gelangen, ward gefangen, zum Tod verurteilt, aber bald völlig begnadigt. Da sich die Aussicht auf eine akademische Wirksamkeit, von der er geträumt hatte, zerschlug, so sagte er den Studien überhaupt Valet, erlernte seit 1834 auf dem Gut Omelno in Wolhynien die Landwirtschaft und erwarb nach seiner Verheiratung mit Sophie Woronicz, einer Nichte des Erzbischofs von Gnesen, das Gut Hubin bei Luzk, welches er fast zwanzig Jahre hindurch bewohnte und bewirtschaftete. Im Jahr 1856 siedelte er nach Zytomierz über, wo er eine größere litterarische Thätigkeit als je entfaltete. Im Jahr 1860 ging er nach Warschau und ließ sich verleiten, unter den ungünstigsten Umständen die „Gaceta polska" zu übernehmen. Obschon er damals den Anschauungen des Marquis Wielopolski vielfach näher gestanden

zu haben scheint als der eigentlich revolutionären Partei, die den Aufstand von 1863 vorbereitete, so ward er der russischen Regierung schon durch das Ansehen, welches er als Schriftsteller unter seinen Landsleuten genoß, entschieden verdächtig. Er wurde mit einem Reisepaß ins Ausland begnadigt, ging zuerst nach Galizien und ließ sich 1863 in Dresden nieder, wo er zwei volle Jahrzehnte lediglich seinen poetischen Schöpfungen und sonstigen litterarischen Arbeiten zu leben schien und noch 1879 bei der glänzenden Feier, die ihm in Krakau aus Anlaß seines fünfzigjährigen Schriftstellerjubiläums bereitet wurde, auf das bestimmteste den friedlichen Charakter all seiner Bestrebungen betonte. Im Jahr 1883 ward er plötzlich wegen Teilnahme an bedenklichen Umtrieben gegen Ruhe und Sicherheit des Deutschen Reichs verhaftet, vor das deutsche Oberreichsgericht zu Leipzig gestellt und von demselben wegen Landesverrats, unter Berücksichtigung der mildernden Umstände, die in seiner polnischen Abstammung lagen, zu fünfjähriger Festungshaft verurteilt, die er in Magdeburg antrat.

J. Kraszewski veröffentlichte in einer litterarischen Laufbahn, welche er als Wilnaer Student 1829 mit Skizzen für das „Litterarische Wochenblatt“ Klimaszewskis begann, eine Reihe von 700 Bänden, der größere Teil davon Romane und kleinere Erzählungen, daneben lyrische Gedichte, Fabeln, eine epische Dichtung, Schauspiele und Lustspiele: eine Produktivität, die in der polnischen Litteratur ohnegleichen war und, da sie der dichterischen Eigenschaften und eines gut künstlerischen Vervollkommnungstriebs keineswegs entbehrte, etwa nur mit derjenigen Lopes oder Scotts verglichen werden kann. Als Lyriker darf Kraszewski nicht zu den bedeutendsten polnischen Dichtern gerechnet werden, seinem Naturell gemäß leistete er das Beste in Idyll und Fabel. Auch einzelne poetische Erzählungen, in denen er allerdings die darstellende Kraft und das leuchtende Kolorit eines Mickiewicz und Slowacki nicht erreichte, bewährten sein Talent für stimmungsvolle Wiedergabe alles Zuständlichen. Als bedeutendste Offenbarung seiner lyrischen Natur ward eine Phantasie, eine Art lyrischer Dichtung in Prosa: „Die Welt und der Poet“ („Poeta i swiat“, Posen 1839), angesehen. Das große epische Gedicht „Anafielas“ (Wilna 1840), aus drei aneinander gereihten Epen: „Witolorauda“, „Mindow“ und „Witolds Kämpfe“, bestehend,

besitzt laut Nitschmann „viele Eigenschaften eines echten Epos: plastische Ruhe, Großartigkeit im Anschaulichen und Objektivität. Unter Benutzung von Volkssagen macht uns der Dichter mit den Gebräuchen und der Denkweise der alten Litauer bekannt. Der dritte Teil: ‚Witolds Kämpfe‘, führt zunächst den litauischen Großfürsten Olgierd, den Sohn Godywins, vor Augen, welcher, ein Zeitgenosse Kasimirs des Großen, berühmt durch viele siegreiche Kämpfe und durch seine Begünstigung des Christentums im Jahr 1381 starb. Sein Sohn Witold, der eigentliche Held der Dichtung, war der Bruder des Begründers der polnischen Jagellonendynastie. Anafielas ist nach der litauischen Mythologie der Berg der Unsterblichkeit.“ (H. Nitschmann, „Geschichte der polnischen Litteratur“, Leipzig 1882, S. 435.)

Seine großen Erfolge errang Kraszewski sämtlich auf dem Gebiet des Romans und der Novelle. In der am 4. Oktober 1879 zu Krakau gehaltenen Dankrede für die ihm gewidmete Feier versicherte er mit tüchtiger Selbsterkenntnis, nie über seine Kräfte hinausgegangen zu sein und sich auf diejenigen Mittel beschränkt zu haben, die ihm zu Gebote standen. „Eins meiner Hauptmittel war die Erzählung, die im Osten schon an der Wiege der Menschheit gestanden, die Erzählung, dieser Proletarier in der Litteratur, welcher den Boden urbar macht und bearbeitet, um andre zu nähren. Man hat die Erzählung mißbraucht; richtig behandelt, bietet sie dem Leser die assimilierbarste Nahrung, sie wird zur Propädeutik des Denkens und des geistigen Lebens. So habe ich ein Halbjahrhundert lang das tägliche Schwarzbrot gebacken.“

Gleich allen verwandten realistischen Dichternaturen, hielt sich Kraszewski in der langen Folge seiner Romane durchaus auf heimischem Boden. Landschaft, Geschichte, Volksart und Gesellschaft Polens stehen so lebendig, unmittelbar und mit allen Einzelheiten vor der Phantasie Kraszewskis, daß es dem Reichtum seiner Erfindung und der unablässigen Fabulierkunst niemals an einem bedeutenden oder charakteristischen Hintergrund fehlt. Ja, der realistische Erzähler verdankt (gleich Walter Scott) seiner genauen Kenntnis aller Gestalten, Kämpfe und Abenteuer der polnischen Vergangenheit, aller Zustände des polnischen Landes und Volks in der Gegenwart, aller Eigenart des Bodens, mit dem er als Landwirt verwachsen gewesen ist, mehr als den Hintergrund. Ein guter Teil seiner besten Gestalten ent-

springt lediglich der Beobachtung und Erinnerung, und gerade, wenn er sich diesen überläßt, ist er selbständiger. Während ihm für eine Folge seiner frühern Erzählungen die polnische Kritik schuld gibt, ein Nachahmer Sternes, E. T. A. Hoffmanns und andrer englischer und deutscher Autoren zu sein, bezweifelte niemand die Originalität der spätern Werke. Aus der endlosen Reihe derselben nennen wir zuerst die historischen Romane: „Das letzte Jahr König Siegmunds III." (1833), „Die Gräfin Cosel" (1873), „Brühl" (1875), „Die letzten Augenblicke des Fürsten-Woiwoden" (1875), „Tagebuch des Großvaters" (1879), von denen namentlich die letztgenannten, in den Zeiten der sächsischen Könige, des letzten Polenkönigs, Stanislaus August, und in den unseligen Tagen der Teilung spielenden als vorzüglich gerühmt werden. Die zahlreichen Memoiren und Briefe der Zeit sind Kraszewski gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen, und so erscheinen die Gestalten wie die Situationen der Handlung gleich reich, lebendig und scharf.

Poetisch frischer und künstlerisch geschlossener als die historischen Romane Kraszewskis erscheinen uns einige seiner Geschichten aus dem wolhynischen Dorfleben, aus polnischen Kleinstädten und dem Treiben der modernen polnischen Gesellschaft unter den eigentümlichen und erschwerenden Bedingungen der Fremdherrschaft und der Zerklüftung, welche in dieser Gesellschaft selbst eingetreten ist. Unter den erstern zeichnen sich „Der Ulan" (1843), „Die Kate hinter dem Dorf" (1854), „Jermola, der Töpfer (1857) durch ihre kräftige Charakteristik polnischer Volkstypen und origineller Gestalten, durch Hervorkehrung eines Gemütslebens, das sich wundersam mit der Eintönigkeit der polnischen Ebene, der Wälder und Heiden verquickt hat, durch reifes Gleichmaß der Teile aus. Die genannten Erzählungen überragen die ältern des Schriftstellers, beispielsweise „Herr Karl" (1838), „Die vier Hochzeiten" (1834), um ein Beträchtliches. Während sich anfänglich die realistischen Momente und die Freude an der Beobachtung breit in den Vordergrund drängten, machte sich in den genannten spätern Erzählungen kein Element aufdringlich geltend. Von den größern, im modernen Leben spielenden Romanen sind „Die Zauberlaterne" (1843 bis 1844), „Sphinx" (1847), „Zwei Welten" (1870), „Morituri" (1874), „Im Exil" (1882) die ausgezeichnetsten.

Daneben bleibt bewunderungswürdig, wie sich auch in den flüchtiger ausgeführten die Frische des Autors, die poetische Kraft, welche dem äußern Eindruck inneres Leben und Bedeutung gibt, in zahlreichen Szenen und außerordentlich lebendigen Einzelgestalten kundgeben.

Der Verlockung zum modernen archäologischen Roman widerstand ein so flüssiges und vielseitiges Talent wie dasjenige Kraszewskis gleichfalls nicht, und wenn er in den „Polnischen Legenden, Bilder aus der Sagenzeit polnischer Geschichte" wenigstens noch auf heimatlichem Boden blieb, so drängte es ihn doch auch zum Lieblingsthema der archäologischen Romandichter, zur Darstellung des römischen Kaiserreichs, des Kampfes zwischen der Antike und der mit dem Christentum heraufziehenden neuen Welt. Die Romane: „Capräa und Rom" (1860) und „Rom zu Neros Zeit" (1866) können sich neben den englischen und deutschen Schöpfungen gleichen Stoffs behaupten, Kraszewskis eigentliche Stärke liegt in ihnen nicht.

Durch Kraszewskis ausgebreitete und vielseitige Thätigkeit ziehen sich fortgesetzte Versuche, auch in dramatischer Form Leben darzustellen. Dieselben erstreckten sich indes nicht über das Gebiet des Lustspiels, des bürgerlichen Schauspiels und Sittenbilds hinaus. Die größere Zahl dieser Versuche fällt in die Jahre nach 1857, die überhaupt in Kraszewskis poetischem Leben die produktivsten waren. Wir finden unter ihnen die Lustspiele: „Des Kastellans Met" (1860), „Mein Lieber" (1867), „Die Sense und der Stein" (1873), „Die beiden Almosen" (1878), die Dramen: „Ebenbürtig dem Woiwoden" (1868), „Der dritte Mai" (1876), „Die Familie" (1882 in Gemeinsamkeit mit Kasimir Zalewski gedichtet) verzeichnet.

Wenn trotz aller Versuche und Anläufe das polnische Drama und Theater nicht auf gleicher Stufe mit denen der andern Kulturländer stehen, so ist dies auf einfache Ursachen zurückzuführen. „Stehende Bühnen, an denen polnisch gespielt wird, gibt es nur fünf, davon zwei in Warschau und je eine in Lemberg, Krakau und Posen. Die Warschauer Theater sind die am reichsten ausgestatteten, aber ihr Repertoire ist beschränkt, und aus der Geschichte Polens dürfen keine Stücke aufgeführt werden. Die andern polnischen Bühnen sind Privatunternehmungen, welche in erster Reihe den pekuniären Erfolg im Auge haben müssen. Um mit geringen Auslagen möglichst gute Einnahmen zu erzie-

len, sehen sich die Bühnenvorstände zu Konzessionen gezwungen" (Nitschmann, „Polnische Litteratur"), und naturgemäß überwiegt nicht nur das Lustspiel das ernste Drama, sondern die Lustspiele selbst sind vorwiegend leichter und flüchtiger Natur.

Als Schöpfer des feinern Lustspiels, emphatisch als „polnischer Molière" gilt Graf Alexander Fredro, geboren 1793. Schon im zwölften Lebensjahr schrieb er ein kleines Lustspiel nach französischem Muster. Im Jahr 1809 trat er in das Lemberger Ulanenregiment ein, in dem er den Feldzug von 1812 mitmachte, ging dann auf einige Jahre nach Paris, ließ sich wieder in Lemberg oder vielmehr auf seinen bei Lemberg gelegenen Gütern nieder. Litterarisch bethätigte er sich ausschließlich als Lustspieldichter, eine Anzahl seiner besten Produktionen wurden erst nach seinem 1876 zu Lemberg erfolgten Tod veröffentlicht. Von seinen Lustspielen werden „Der Mann und die Frau", „Die Auslandssucht", „Harpax", „Die Rache", „Der Magnetismus des Herzens" am höchsten geschätzt. Sämtliche Fredrosche Lustspiele verraten deutlich, daß sie unter dem Einfluß Molières und zum Teil in direkter Nachbildung Molièrescher Komödien entstanden sind. In den Fußstapfen seines Vaters wandelte auch Graf Johann Alexander Fredro, der jüngere, geboren 1829 zu Lemberg, welcher die Rechte in Krakau und Wien studierte, 1848 in die ungarisch-polnische Legion eintrat und nach der Katastrophe von Világos zuerst nach der Türkei flüchtete, dann 1850 nach Paris ging. Infolge der von Kaiser Franz Joseph 1857 gewährten Amnestie konnte er im gleichen Jahr nach Galizien zurückkehren, wo er nach dem Tod seines Vaters die Herrschaften desselben übernahm. Seine eignen Lustspiele: „Das Lied des Oheims" („Piosuka wujaszka", 1866), „Der Mentor" (1871), „Fremde Elemente" („Wiekie bractevo", 1873), „Die einzige Tochter" („Posazua jedynaczka", 1875), „Arm oder reich" („Ubogi czy bogati", 1880), sind, wie die des Vaters, sorgfältig gebaut und mit einer gleichmäßigen Deutlichkeit durchgeführt, nähern sich jedoch in ihrem humoristischen Gehalt schon mehr dem modernen Schwank, der die Lachmuskeln ohne besondere Rücksicht auf Lebenswahrheit und innere Wahrscheinlichkeit der dramatischen Motive kitzelt.

Als realistischer Dramatiker trat weiterhin Michael Balucki auf. Geboren 1837 zu Krakau, studierte er an der Uni-

versität seiner Vaterstadt und ließ sich auch nach der Universitätszeit in ihr nieder. Er fungiert als Dramaturg des Krakauer polnischen Theaters. Zu seinen trefflich die örtlichen Verhältnisse, ihre Typen und Originalgestalten erfassenden Lustspielen gehören: „Die Jagd auf einen Mann" (1868), „Die Räte des Herrn Rats", „Die Emanzipierten", „Die Herren Nichtsthuer". Von Balucki erschienen außerdem lyrische Gedichte und eine Reihe von Erzählungen, denen die polnische Kritik übrigens keinen besondern Wert beimißt.

Als der jüngste polnische Dichter von Bedeutung gilt Adam Asnyk, geboren am 11. September 1838 zu Kalisch. Er studierte in Warschau, Breslau, Heidelberg Medizin, beteiligte sich 1863 an dem polnischen Aufstand, flüchtete nach Deutschland und ging, nachdem er in Heidelberg promoviert, 1867 als Schriftsteller nach Lemberg, von wo er später nach Krakau übersiedelte. In seinen „Gedichten" („Poezye", Lemberg 1872—80), in den historischen Tragödien: „Cola Rienzi" und „Kiejstut", vor allem aber in dem sozialen Trauerspiel „Der Jude" („Jyd", 1875) und dem Lustspiel „Die Freunde Hiobs" („Przyjaciele Hioba", 1879) bewährte er ein vollkräftiges Talent, reiche Phantasie und bei aller Neigung zum Realismus Sinn für Schwung und poetische Anmut.

Zweihundertundsiebzehntes Kapitel.

Der pessimistische Realismus in der russischen Litteratur.

Die allgemeinen, in seltenster Weise ungünstigen Verhältnisse, unter denen sich die russische Litteratur in der ehernen Periode des Kaisers Nikolaus emporzuringen hatte, sind in der Schilderung der voraufgegangenen Periode zur Genüge angedeutet worden. Der plötzliche Umschwung, der nach dem Jahr 1855 eintrat, eine Befreiung, welche die kühnsten Träume russischer Poeten und Schriftsteller der vorangegangenen Generation weit übertraf, der große Anlauf zur Gestaltung eines neuen Rußland, der mit Aufhebung der Leibeigenschaft genommen wurde, äußerten sich in der Litteratur in einer Explosion aller Gärungsstoffe, die infolge einer langen und sinnlosen Unterdrückung sich angesammelt hatten. Es trat zu Tage, daß die russische Bildung während der unseligen Periode, in der jede freiere Regung, jedes tiefere geistige Verlangen und Bedürfen geächtet und gleich einem Verbrechen bedroht wurden, in verhängnisvoller Weise vergiftet worden war. Der Trieb nach Wahrheit und Wirklichkeit an Stelle des hohlen Scheins hatte in Rußland einen besondern Stachel gehabt, kein Wunder, daß der Pessimismus in der russischen Litteratur rascher und üppiger gedieh als in jeder andern. Die neue Zeit barg schwere Gefahren in ihrem Schoß, wie im Fieber räumte man mit den Schranken der Nikolaischen Periode auf, wie im Fieber griff man nach allem, was sich als Gegensatz zur bisherigen Unfreiheit darstellte oder auch nur ankündigte. Das gestürzte und dann wieder aufgenommene System hinterließ dem Rußland Kaiser Alexanders II. die verhängnisvollen Vermächtnisse des Panslawismus und des Nihilismus. Während die einen, die Slawophilen, Panslawisten, vom Bruch mit Westeuropa träumten und forderten, daß sich alle weitere russische Entwickelung an ein von ihnen künstlich konstruiertes „altsla-

wisches" Leben anschließen solle, steigerten die andern die revolutionären Ideen des Westens, die Verachtung jeder Autorität und jeder Überlieferung bis zum Wahnsinn, der, nach allen Seiten wütend und zerstörend, eine neue Gesellschaft auf den Trümmern der alten herzustellen trachtet. Die Panslawisten hetzten Rußland in den türkischen Krieg von 1877, die Nihilisten bedrohten mit unablässigen Angriffen und Attentaten den ganzen Bestand des russischen Staats; das Leben Kaiser Alexanders II., des Bauernbefreiers, fiel einer ihrer Verschwörungen zum Opfer. Naturgemäß bemächtigte sich aller, welche zwischen diesen Gewalten des russischen Volkslebens und zwischen den zur alten despotischen Willkür Zurückdrängenden standen, ein tiefer Pessimismus, der auf russischem Boden mehr recht hatte als anderwärts. Die Rückwirkungen des Umschwungs, des Hoffens und Verzagens, der wilden Zerstörungslust und der Verzweiflung, aller Lebensmächte dieser Zeit machten sich in einer Litteratur geltend, welche als gemeinsame Losung „die ganze Wahrheit, die Wahrheit um jeden Preis!" hatte und dennoch dem Fluch jener Unwahrheit nicht entrann, die mit dem extremen Naturalismus, mit der revolutionären Überhitzung, der gewaltsamen Forderung des Neuen und nie Erhörten verbunden ist.

Der große Schriftsteller, welcher die Periode des Realismus in der russischen Dichtung einleitete und in höherm Grad als Puschkin, Lermontow und Gogol der Weltlitteratur angehört, war Turgenjew. Iwan Turgenjew wurde am 9. November 1818 als der Sohn eines russischen Obersten auf dem Familiengut Spasskoje im Gouvernement Orel geboren. Seine Knabenjahre verbrachte er, durch Hauslehrer unterrichtet, auf dem Land, 1830 ward er einem Moskauer Erziehungsinstitut anvertraut, 1834 bezog er die Universität Moskau, die er ein Jahr später mit der zu Petersburg vertauschte. Schon in dieser Studentenzeit verschaffte ihm sein poetisches Talent wertvolle Beziehungen, Platnew, der Freund Puschkins, nahm sich des Jugendlichen an. Im Jahr 1837 begab er sich nach Berlin, um der deutschen Bildung, die ihn von früh angezogen hatte, näher zu treten. Nach seiner Heimkehr ward er 1843 im Ministerium des Innern zu Petersburg angestellt, debütierte um dieselbe Zeit auch als Schriftsteller, indem er einzelne lyrische Gedichte und Balladen in verschiedenen Zeitschriften und das kleine Epos „Parascha" (Petersburg 1843) erscheinen ließ. Durch die Befreundung mit

Belinski ward er in seiner Entwickelung wesentlich gefördert. Er quittierte schon 1846 den Staatsdienst, begab sich auf seine Güter und machte eine Reise ins Ausland. Teils noch vor, teils auf derselben schrieb er für Belinskis Zeitschrift „Der Zeitgenosse“ die ersten jener prächtigen Skizzen und Studien, welche nachmals unter dem Titel: „Aus dem Tagebuch eines Jägers“ gesammelt wurden und seinen Ruf begründeten. Selbst aus diesen Skizzen las man die Entrüstung und den Schmerz über die im heiligen Rußland herrschenden Zustände heraus, und so bedurfte es kaum noch eines Artikels über Gogol, um den vollen Zorn des Kaisers Nikolaus gegen einen Schriftsteller heraufzurufen, welcher sich erlaubte, mit eignen Augen zu sehen. Turgenjew wurde auf seine Güter verwiesen. Auf Fürsprache des Großfürsten-Thronfolgers wurde diese Internierung zu Ende 1854 wieder aufgehoben. Aber Turgenjew eilte, sich um einen Paß ins Ausland zu bewerben, und auch nach der Regierungsveränderung und allen ihr folgenden Umgestaltungen kehrte er nur für kürzere Zeit nach Rußland zurück. Der Gegensatz zwischen seinen und jenen Idealen, von denen er nach rechts und links die russische Gesellschaft beherrscht sah, war ihm zu empfindlich zum Bewußtsein gekommen; er fühlte sich in Deutschland und Frankreich in der ihm zusagenden Lebensluft, ohne darum je die Heimat zu vergessen oder sie auch nur einen Augenblick außer Augen zu lassen. Zu den innern Gründen dieser Selbstverbannung gesellten sich äußere, eine innige Freundschaft verknüpfte den russischen Schriftsteller mit der geistvollen Sängerin Pauline Viardot-Garcia, und das Haus derselben in Baden-Baden fesselte ihn jahraus jahrein. Seit dem Jahr 1870 ließ er sich in Paris nieder und fuhr hier trotz eines jahrelangen Krankheitszustands noch fort, rüstig zu schaffen. In abgemessenen Zwischenräumen erschien er in Rußland; als er 1879 in Petersburg war, wurden ihm von seiten der Studentenschaft glänzende Ovationen bereitet, während die Vertreter der panslawistischen Partei in Moskau ihn mit Schmähungen überschütteten. Im Jahr 1881 besuchte er das letzte Mal Rußland und seine Güter, seit dem Herbst 1882 lag er krank und starb am 3. September 1883 in Bougival bei Paris; seine Leiche ward nach Rußland übergeführt und in Petersburg bestattet.

Von Turgenjews „Werken“ wurden verschiedene russische Gesamtausgaben veranstaltet, eine deutsche Übertragung, „Aus-

gewählte Werke" (Mitau 1871—83), enthält wenigstens die wichtigsten seiner Erzählungen und Skizzen sowie die größern Romane des Autors. Turgenjew darf in jedem Fall und mit den strengsten Maßstäben gemessen, die für litterarische Kritik überhaupt möglich sind, als einer der vorzüglichsten Erzähler des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Die Charakteristik, welche Belinski schon 1847 von dem Talent Turgenjews gab, ist durch eine lange und glänzende litterarische Entwickelung lediglich bestätigt worden. „Täusche ich mich nicht", hatte ihm der russische Kritiker öffentlich zugerufen, „so besteht Ihr Beruf darin, die Erscheinungen des wirklichen Lebens zu beobachten, um dieselben durch Ihre Phantasie gehen zu lassen, sich auf die Phantasie allein aber nicht zu stützen." Die Beobachtungsgabe Turgenjews ward durch seine an Erscheinungen und Widersprüchen überreiche heimatliche Welt geschärft, der Drang, das Geschaute in lebendiger Spiegelung wiederzugeben, wurde durch die Überzeugungen und Bildungsanschauungen des Schriftstellers gesteigert. Ohne Selbsttäuschung und ohne Täuschung andrer die Welt, die ihm zunächst lag, in vollster Schärfe und Deutlichkeit aufzufassen, vor den häßlichen Erscheinungen derselben so wenig zu erschrecken, als sich von ihren fesselnden und reizvollen überwältigen zu lassen, ward das Prinzip Turgenjews. Seine Meisterschaft entwickelte sich demgemäß nicht nach der Seite der Erfindung und Komposition, sondern nach jener der Gestaltenzeichnung, der Wiedergabe psychologischer Vorgänge und Wandlungen, nach jener der lebendigsten, stimmungsvollsten Situationsschilderung. Die bleibende Grundstimmung des Poeten, die Sehnsucht nach reinerm, freierm, edlerm und schönerm Leben, als dasjenige ist, das darzustellen ihm beschieden ward, liegt wie ein eigenster Duft, ein silberner Schimmer über all seinen Bildern, weckt einen elegischen Widerhall in der Seele des Lesers. Der Pessimismus Turgenjews hat nichts Herausforderndes, selten etwas Verletzendes; man fühlt, daß der Erzähler gern anders und andres sehen möchte, als er sieht, daß er nur dem Zwang einer künstlerischen und patriotischen Notwendigkeit folgt. Auch seine Naturanschauung und Auffassung ist keine freudige, sondern eine ernst resignierte. Die Ewigkeit der Natur gegenüber der Kurzlebigkeit des Menschen bildet den dunkeln Hintergrund zu den meisten seiner Szenen und Bilder. Und doch vermag auch er sich des Gefühls nicht zu erwehren, das die

große Allmutter in dem Sterblichen erweckt. „Ihr liegt und schaut, und es ist unmöglich, mit Worten zu beschreiben, wie süß und still es euch ums Herz wird. Ihr schaut, und dieses tiefe, reine Azurblau lockt euch ein Lächeln auf die Lippen, so unschuldig wie das Blau selbst, wie die Wolkenflocken am Himmel, und mit ihnen ziehen euch langsam glückliche Erinnerungen in langer Reihe durch die Seele, und es ist euch, als wenn euer Blick immer tiefer und tiefer hineindränge und euch selbst nachzöge in jenen stillen, leuchtenden Raum, und es ist unmöglich, sich von dieser Höhe, dieser Tiefe loszureißen.“ So ist zuletzt selbst ihm die gleichgültige Natur, die bei Menschenleid und tiefstem Menschenweh ruhig fortatmet und fortwebt, doch die Nährerin aller reinen Gefühle und Quell tiefinnerer Erfrischung.

Eine Poetennatur wie diejenige Turgenjews konnte niemals zur gedanken- und stimmungslosen Vielschreiberei herabsinken, und der künstlerische Zug seines Naturells macht sich in der wunderbaren Feinheit aller Einzeldarstellung, in der anmutigen Klarheit, der energischen Kraft und dem Wohllaut seines Stils, in der charakteristischen Mannigfaltigkeit, der Schärfe und Unmittelbarkeit seines Dialogs geltend. Doch hängt es vom Stoffe, von der Bedeutung der vom Dichter empfangenen äußern Eindrücke ab, ob Turgenjews Erzählungen und Skizzen eine flüchtigere oder eine tiefere Teilnahme erwecken; alle Kunst des Schriftstellers vermag in gewissen Fällen die peinlichen Konflikte und die niedrigen Naturen, welche er darstellt, nicht zu überwinden. Was Turgenjews sämtlichen Handlungen und der Mehrzahl seiner Charaktere gebricht, ist die Freude an der Fülle der Erscheinungen, die er schaut. Dieselben Situationen und Gestalten, die ihn einerseits dämonisch anziehen, scheinen ihn anderseits mit einem geheimen Widerwillen zu erfüllen.

Die ältesten Erzählungen Turgenjews, welche noch vor dem „Tagebuch eines Jägers“ entstanden: „Der Jude“, „Der Raufbold“, „Peter Petrowitsch Karatajew“, „Petuschkow“, zeigen den ersten Fanatismus des Wahren, der Vorliebe für das charakteristisch Häßliche, welchem realistische Talente leicht verfallen. Völlig ausgeglichen erscheint dies schon im ersten größern Werk Turgenjews, dem „Tagebuch eines Jägers“ (Petersburg 1852). Ungezwungen, in der Form zufälliger Erlebnisse und Begegnungen in Wald und Heide, Beobachtungen beim Umherstreifen, gab hier der Poet Sittenbilder aus der russischen Gesellschaft,

die in aller scheinbaren poetischen Unbefangenheit eine schneidende Kritik der herrschenden Zustände, der ungeheuern Widersprüche des russischen Lebens enthielten. Die Todfeinde alles menschenwürdigen Daseins: die Leibeigenschaft, der Bildungsfirnis, welcher schlecht die tatarische Barbarei, die völlige innere Rohheit bedeckt, die Blasiertheit der Höchstgebildeten, begegnen ihm auf Schritt und Tritt und verdichten sich in seiner Phantasie zu Handlungen und Gestalten. Je schärfer der Dichter durch die äußern Hüllen der glänzenden, blendenden Erscheinungen schaut, um so düsterer werden seine Darstellungen. In der Erzählung „Das Tagebuch eines überflüssigen Menschen" ergreift uns die bittere Resignation eines armen Teufels, der immer überflüssig gewesen und nach dem Rechte der Welt immer mit Recht beiseite gestoßen worden ist, auf das tiefste; in „Rudin" (1855) stellt Turgenjew einen der ersten jener Helden dar, welchen ihr Dasein in den Umgebungen und Verhältnissen der Heimat völlig zwecklos erscheint, und der nichts Besseres mit sich zu thun weiß, als sein Leben für eine ihm völlig fremde Sache auf einer Pariser Barrikade wegzuwerfen.

Die nächste größere Komposition Turgenjews, „Das adlige Nest" (1858), ist eine Erzählung von furchtbarer Tragik, in welcher ein vergangenes und scheinbar abgeschlossenes Leben ein neues lachendes und blühendes im Augenblick seines Beginns vernichtet. Der Held Lawretzky, der nach dem Verlust jedes persönlichen Anspruchs in tiefer Einsamkeit und Stille für die Befreiung und Vermenschlichung seiner Bauern weiterarbeitet, erscheint gegenüber dem Männertypus in „Rudin" schon als ein gewaltiger Fortschritt, und hier gilt, was Eugen Zabel in seiner Studie „Turgenjew" (Leipzig 1884) so wahr als schön hervorhebt: „Lawretzky gehört jener Klasse im Ausland gebildeter Russen an, deren Vaterlandsliebe im Anblick alles dessen, was unhaltbar oder unfertig ist, auf eine harte Probe gestellt wird, und die sich zur Einsamkeit verurteilt sehen, weil sie weder mit dem Bestehenden sympathisieren, noch ihre höhern Anschauungen zur Anerkennung bringen können. Ein ähnliches Gefühl der Vereinsamung hat sich auch bei unserm Dichter oft genug eingestellt und ihm schwere Stunden bereitet."

Auch die Novelle „Helene" mit ihrer rein poetischen Handlung birgt einen Stachel der Tendenz, insofern die junge Helene nicht nur alle ihre Umgebungen überragt, sondern überhaupt

einen Mann nur in dem jungen Fremden, dem Bulgaren Insarow, findet. Denn diese Umgebungen charakterisiert einer der Beteiligten selbst mit den schneidenden Worten: „Wir haben noch niemand, wir haben keine Männer; wohin wir nur blicken, alles ist entweder schofliges Pack, kleine Hamlets, Selbstverzehrer oder dunkle Nacht, unterirdisches Dunkel der Unwissenheit oder Pflastertreter, Strohdrescher und Trommelschläger".

Gehören die Typen und eigentümlichen Gestalten dieser Erzählungen noch wesentlich dem alten Rußland des Kaisers Nikolaus an, so erscheint das neue in den drei größten Romanen des Dichters: „Väter und Söhne", „Rauch" und „Neuland", in einem nur wenig bessern Licht. In „Väter und Söhne" (1862) sind die ersten Wirkungen der neuen Zustände, der Bruch der revolutionären, materialistisch gesinnten Jugend, die nichts mehr anerkennt als die Naturwissenschaften und sich selbst, mit der bestehenden Welt, mit höchster Meisterschaft und einer Art bittern Humors verkörpert. In den Gestalten von Eugen Bazarow und Arkad Kirsanow erscheinen echte Repräsentanten der Gärung in den Gemütern, den Geistern, der wahnsinnigen Selbstüberschätzung und öden Selbsttäuschung, welche eine ganze Generation erfaßt hat. „Ihr verneint alles, ihr reißt alles ein; aber man muß auch wieder aufbauen", ruft der alte Paul Kirsanow den jugendlichen Aposteln der alleinseligmachenden Chemie und Physiologie entgegen. „Das geht uns nichts an, vor allen Dingen muß der Platz abgeräumt werden." Mit poetischer Überzeugungskraft stellt der Dichter nun dar, wie auch diese Hinwegräumer alles Bestehenden, sofern sie einen tüchtigen menschlichen Kern haben (und den hat selbst der unliebenswürdige, cynische und wilde Bazarow), den alten ewigen Gewalten des Lebens, der Liebe und dem Verlangen nach selbstlosem Glück, anheimfallen. Die häßliche Reflexion, die bildungslose Nüchternheit, die anmaßliche Negation in den jungen Helden ergeben sich in dem erschütternden Ende Bazarows und in der Verlobung Arkads mit Katja als völlig ohnmächtig; die Weltanschauung dieser ersten „Nihilisten" hält nicht stand gegenüber dem Verlangen des eignen Herzens und den Regungen der Natur. Auf die Gestalten der ältern Leute wie auf diejenigen der Frauen in diesem Roman fällt das vollere und reinere Licht, geradezu prächtig erscheint die Figur des alten Paul Kirsanow, der auch unter dem schlechten Regiment der Vergangenheit ein freier Mensch ge-

blieben ist und persönliche Vornehmheit, persönliche Ehrenhaftigkeit in liebenswürdigster Weise, ohne Groll selbst gegen die anmaßliche Jugend vertritt. Übrigens sieht Turgenjew in „Väter und Söhne“ den echten Nihilismus schon voraus; Eudoxia Nikitischna Kuschkin ist eine Vorläuferin von Vera Sassulitsch und Sophie Perojewska. Man fühlt, daß der Dichter noch mit einer gewissen Zuversicht, aber doch auch schon mit Herzklopfen der Entwickelung gegenübersteht, die Gefahren ahnt, welche mit diesem zunächst noch unschuldigen Gewäsch, mit dieser entsetzlichen Unreife der Bildung, welche sich zur Unreife des Charakters gesellt, verbunden sei. Da indes Turgenjew als echter Poet vor allem darstellt, nie lehrhaft, moralisierend oder abstrakt tendenziös ist, so ging er auch in „Väter und Söhne“ nicht über das hinaus, was er zunächst sah und erlebte. Seinem innern Muß folgend, die jeweiligen Bewegungen und Stimmungen in der russischen Gesellschaft seiner Tage zu erfassen und widerzuspiegeln, haben „Väter und Söhne“ für die Nachwelt Gestalten, Stimmungen und Phrasen einer wunderlichen Übergangs- und traumhaften Erwartungszeit so treulich als meisterlich bewahrt.

Im Roman „Rauch“ (1868) hat Turgenjew den verzweifeltsten Aufschrei über die Lage seines Landes, die russische Gesellschaft mit ihrer entsetzlichen, rein äußerlichen Bildungsfähigkeit und ihrer bildungslosen innern Hohlheit ausgestoßen. Handlung und Charakteristik des Romans fällen ein vernichtendes Urteil über die seelische Öde, die geistige Nichtigkeit, die in ewiger Agitation nichts thut, nichts festhält, nichts erreicht; in ihrer Empfindung, ihrer Bildung, selbst in ihrem sinnlichen Leben schwankend, unbestimmt, flüchtig wechselnd wie Rauch und Dunst ist. Und wahrlich nicht nur die stupiden jungen Generale aus Zar Nikolaus' Schule, sondern ebenso die Männer und Frauen der wilden Opposition zeigen sich ohne Kern, ohne entwickelungsfähigen Keim. Schwatzen, boshaft klatschen, Zigarretten rauchen, für nichts und um nichts Intrigen anzetteln, Phantomen nachjagen, denen die Jagenden selbst keinen Wert beilegen, scheint die einzige Aufgabe der russischen guten Gesellschaft. „Eine Erfindung jagt die andre, im wesentlichen bleibt aber alles, wie es war.“ Nicht ein Zug in dieser Schilderung ist unwahr, es ist gerade jene russische Gesellschaft, welche nach Westeuropa kommt, und die man in Westeuropa kennt, deren bedenklichste Typen hier mit unbarmherziger Wahrheit und einer nie fehlgreifenden

Sicherheit der Charakteristik gezeichnet werden. Die Kunst des Erzählers, durch die scheinbar gleichgültigsten äußern Züge immer ein Stück der Innerlichkeit der Menschen zu enthüllen, wendet Turgenjew hier mit außerordentlichem Glück an.

In dem Roman „Neuland“ (1876), dem letzten größern Werk Turgenjews, führt der Dichter den Prozeß der Auflösung vor, welchen die russische Gesellschaft seit einer geraumen Reihe von Jahren durchlebt, und dessen krampfhafteste Zuckungen dem Ausland ein so unheimliches wie unverständliches Schauspiel darbieten. Es sind wiederum die beiden miteinander ringenden Generationen, die im alten staatlich erstarrten Rußland emporgewachsene und die unter dem Einfluß der neuen Ideen stehende, welche in der Handlung des Romans vor Augen gestellt werden, und es ist nicht die Schuld des Dichters, daß das hellere und vollere Licht immerhin auf die Menschen der ältern Generation fällt, die freilich unfähig sind, das neue, sie umwogende Leben zu verstehen, die sich aber im vergangenen menschliche Wärme, liebenswürdige Eigenschaften bewahrt haben. Die Vertreter des Nihilismus, welche alles noch Bestehende von Grund aus umzuwühlen und umzuwälzen trachten, welche „ins Volk gehen“ mit dem festen Entschluß, eine große, allgemeine Revolution herbeizuführen, ohne Gewißheit, ja man möchte sagen ohne Ahnung davon, was diese Revolution denn eigentlich bringen soll, erscheinen in einem wunderlichen Zwielicht. Der Schriftsteller kann so vielem Mut, so unbedingter Aufopferung des eignen Ichs, so fatalistischem Glauben an die bessere Zukunft sein Mitgefühl nicht versagen, aber seine Bildung und Einsicht, sein unbestechlicher Blick für das innerste Wesen der Menschen und ihre gegebene Kraft führen ihn zu seiner Darstellung, in der das Endresultat der ungeheuern Gärung, der fieberhaften Anspannung aller Kräfte, der Opfer eine klägliche Emeute statt einer großen Erhebung ist. Die neuen sozialistischen Apostel sind keineswegs minder nichtig als die alten Diener des Despotismus, die zum Teil wenigstens brauchbare Stifte in der Maschine waren. Alle leiden an denselben Gebrechen, sie haben nur eine Scheinbildung und vermögen auch nur zum Schein zu arbeiten. In der Unfähigkeit seiner Landsleute zu ruhig ernster, vom Tag der Aussaat keine Früchte fordernder Arbeit erkennt Turgenjew den Hauptgrund des neuen Übels wie des alten Jammers. Bewunderungswürdig bleibt, wie der Dichter sich auch in „Neuland“ bei dieser

Darstellung der politisch-sozialen Zustände in Rußland von der Abstraktion und dem nüchternen, blutlosen Räsonnement vollständig frei hält und die Grenzen der poetischen Darstellung nirgends überschreitet. Es ist ein wenig erquickliches, ja herzpressendes Stück Leben, welches der Roman darstellt; aber es ist Leben, und die Gestalten versetzen uns lebendig und zwingend in die Mitte einer fremdartigen Welt, fremdartiger Vorstellungen. Aus dem Gegensatz, welcher zwischen der von Turgenjew mit wenigen sichern Strichen gezeichneten Alltagsexistenz und den weltumkehrenden Theorien waltet, von denen seine Helden beherrscht erscheinen, läßt sich der tragische Ausgang des Romans schon nach den ersten Szenen vorauf empfinden. Die furchtbaren Momente, in denen die von Neschdanoff aufgewiegelten betrunkenen Bauernmassen ihren Apostel und Führer zwingen, sich mit ihnen in Branntwein zu betrinken, würde und müßte jeder befürchten, der nicht mit einer so dichten Binde vor den Augen umherginge wie der Held von „Neuland". Und doch läßt sich Neschdanoff nicht schlechthin verurteilen, seine Hauptrechtfertigung liegt in der Beschaffenheit der ihm gegenüberstehenden Vertreter der staatlichen Ordnung. Man versteht wenigstens, wie diese unreifen, überhitzten, von phantastischen Vorstellungen erfüllten Persönlichkeiten zu ihrer Phantastik, ihrer wilden Leidenschaftlichkeit kommen, wenn man auch mit dem Dichter zu dem trostlosen Resultat gelangen muß: „Alle, alle sind unzufrieden, aber kein einziger ist unter diesen Leuten, der auch nur zu wissen wünscht, wie man diese Unzufriedenheit beseitigen könne". Wenn sich nun auch in der Wiedergabe eines Lebens, das so düstere Eindrücke ergibt, die volle Meisterschaft Turgenjews zeigt, so läßt sich der Wunsch, daß diese glänzende Begabung glücklichere, lichtvollere Stoffe vorgefunden und ergriffen haben möchte, unter allen Umständen nicht unterdrücken.

Welche Bedeutung man aber auch den größern Romanen Turgenjews beimessen mag, seine ganzen Vorzüge, die vollendete Meisterschaft der Charakteristik, feinsinniger Stimmungsmalerei einer aus den geheimsten Tiefen der echten Poetennatur zuzeiten emporquellenden lyrischen Empfindung entfaltet der Autor doch hauptsächlich in den Meisternovellen der spätern Zeit. Hier stehen „Erste Liebe", „Mumu", „Frühlingswogen", „Faust", „Ein König Lear der Steppe" nach unserm Eindruck in erster Linie, während in „Assja", in „Visionen",

„Geschichte des Leutnants Jergunow", „Eine wunderliche Geschichte", „Eine lebende Mumie", „Klara Militsch", „Der Traum", „Die triumphierende Liebe" und andern Novellen je das pessimistische oder das geheimnisvoll-phantastische Element, welche in Turgenjews Novellen jederzeit mit walten, zu stark für den ganz harmonischen Gesamteindruck erscheint. Natürlich bewähren selbst die mindest vollendeten dieser Novellen die Talentfülle und den geistigen und künstlerischen Ernst eines Schriftstellers, welcher einiges Verständnis für russische Lebenserscheinungen im gesamten Europa verbreitet hat und für immer zu den Häuptern der russischen Litteratur gezählt werden wird.

Die vornehme und isolierte Natur Turgenjews konnte bei allem Einfluß, welchen der geniale Schriftsteller auf die verschiedensten Naturen gewonnen hat, doch nicht im Sinn eines Scott, Dickens oder Balzac Schule machen. Auch der plattere Alltagsrealismus, der überall neben dem echt poetischen, künstlerisch vollberechtigten auftauchte und nur zu oft mit dem erstern verwechselt ward, fand in der russischen Litteratur seine erfolgreichen Vertreter. Der talentvollste und künstlerisch verdienstvollste unter diesen Vertretern war der Dramatiker Alexander Ostrowskij. Geboren am 30. März 1823 zu Moskau, besuchte er in seiner Vaterstadt das Gymnasium und die Universität, ward zum Gerichtsrat beim Moskauer Kommerzgericht ernannt und so in zwangloser Weise mit der Eigenart und den Sitten der russischen Kaufmannswelt vertraut, die ihm fast durchgehends die Handlungen und die Gestalten für seine Lustspiele und ernstern Schauspiele geben mußte. Neben einigen historischen Dramen, unter denen „Wassilij Schuiskij" sich einige Zeit auf dem Repertoire des Moskauer Theaters erhielt, schrieb Ostrowskij eine ganze Reihe von Stücken aus bürgerlichen Kreisen, nicht eben von starkem dramatischen Gehalt, aber lebendig genrebildlich. Die hauptsächlichsten Werke Ostrowskijs sind: „Die arme Braut" (1852), „Ein guter Posten" (1857), „Der Wald" (1871), „Reiche Bräute" (1876), „Das letzte Opfer" (1878) sowie das Meisterstück von allen, „Das Gewitter" (1859), ein prächtiges Stück, in welchem die Besonderheit der Voraussetzungen, die Originalität der Charaktere die allgemein menschliche Empfindung und die Kraft der Handlung in keiner Weise beeinträchtigten.

Das ethnographische Element, durch die Vielartigkeit und Vielsprachigkeit des riesigen Zarenreichs begünstigt, spielt in der realistischen Poesie Neurußlands eine sehr bedeutende Rolle. Zu den Autoren, welche mehr durch die Widerspiegelung dieser bunten Mannigfaltigkeit und den Reiz des Wechsels als durch eigne poetische Anschauung, eigentümlichen subjektiven Gehalt wirken, darf unter andern Grigorij Danilojewskij gerechnet werden. Geboren am 14. April 1829 zu Danilowka bei Charkow, verdankte er seine Bildung der Moskauer „adligen Pension" und der Petersburger Universität; 1850 erhielt er ein Amt im Ministerium der Volksaufklärung, nahm 1857 den Abschied, lebte mehrere Jahre auf seinen Gütern bei Charkow und seit 1869 wieder in Petersburg. Seine Romane: „Die Freiheit, aus dem Leben der Flüchtlinge" (Petersburg 1864), „Die neunte Welle" (ebendas. 1874) und eine Reihe kleinerer Erzählungen erhalten ihren besondern Wert durch die Sittenschilderungen aus den meisten Provinzen des Reichs.

Dichterisch bedeutender als Danilojewskijs Romane erweisen sich diejenigen Gontscharows. Iwan Alexandrowitsch Gontscharow gehörte der Zeit seiner Geburt nach (er ist am 6. Juni 1813 zu Simbirsk als Sohn eines Kaufmanns geboren) einer ältern Generation an, ist aber verhältnismäßig spät in die Litteratur getreten. Nachdem er bei der historisch-philologischen Fakultät der Moskauer Universität seine Studien gemacht, erhielt er in den dreißiger Jahren ein Amt als Translator im Finanzministerium, unternahm im Auftrag des Ministeriums öfters große Reisen, war 1852 Sekretär des Admirals Grafen Putjatin während dessen Reise um die Welt, erhielt nach seiner Rückkehr die Stellung eines Zensors bei der Oberpostverwaltung und später die eines Redakteurs der offiziellen Zeitung „Nordische Post".

Die Werke Gontscharows: „Eine alltägliche Geschichte" (Petersburg 1847), „Oblomow" (1858) und „Am Abhang" (ebendas. 1870), gehören zu den besten Darstellungen aus der russischen Gesellschaft, obschon dem Erzähler der Tiefblick und die Stimmungsgewalt Turgenjews nicht zu eigen sind. Alle drei Romane sind aber durch genaue Kenntnis russischer Charaktere, der besondern Bildung und der bedenklichen Ideale der Gesellschaft, durch eine sehr glückliche, gut durchgeführte Komposition und lebendigen Reiz des Vortrags ausgezeichnet.

Eine besondere Stellung in der russischen Litteratur der jüngsten Periode nehmen die beiden Grafen Tolstoi ein. Alexei Konstantinowitsch Tolstoi, geboren am 24. August 1818 zu Petersburg, kam als Knabe schon viel ins Ausland, studierte auf der Moskauer Universität und versuchte dann, sich der Diplomatie zu widmen. Da ihm aber der geschäftige Müßiggang bei den kleinen Gesandtschaften in Deutschland nicht behagte, so zog er es vor, sich auf längern Reisen weiterzubilden, dann als unabhängiger Gutsbesitzer teils in der Nähe von Petersburg, teils im Gouvernement Tschnernigow zu leben. Während des Krimkriegs trat er von 1853—56 ins Heer ein, dann setzte er, von Zeit zu Zeit wieder Deutschland, Frankreich und Italien besuchend, sein Leben in der alten Unabhängigkeit fort und widmete sich seinen epischen und dramatischen Dichtungen, bis er am 28. September 1875 zu Tschernigow starb. Als Lyriker gehörte er zu der kleinen Zahl von neuern Dichtern, welche sich mit Glück dem russischen Volkslied anschlossen und ihre subjektive Empfindung in die schlichten Weisen desselben einzukleiden wußten. Als poetischer Erzähler hingegen folgte er in den epischen Dichtungen: „Die Sünderin“ (1858) und „Der Drache“ (1875) den Pfaden Lermontows, nur durch gewisse schärfere Linien der Charakteristik verratend, daß seine Dichtungen im Zeitalter des Realismus entstanden seien. Die poetisch bedeutendste Leistung Alexei Tolstois war aber eine dramatische Trilogie, aus den Dramen: „Der Tod Iwans des Schrecklichen“, „Zar Fedor Joannowitsch“ und „Zar Boris“ bestehend. Unter allen russischen Dramen der Neuzeit zeichnen sich diese drei und namentlich „Zar Boris“ durch dramatische Phantasie, energischen Aufbau und Tiefe der Charakteristik aus. Je weniger ernste Dramen von wirklicher Bedeutung die russische Litteratur überhaupt zählt, um so schwerer wogen natürlich derartige Leistungen. Minder glücklich denn als Dramatiker war Graf Tolstoi mit seinem Versuch im historischen Roman „Fürst Sserebrennyi“.

Der jüngere der Tolstois, Graf Leo Tolstoi, geboren am 28. August 1828 zu Jasnaja Poljana im Gouvernement Tula, studierte auf der Universität zu Kasan, trat 1851 in die russische Armee im Kaukasus ein, nahm am türkisch-russischen Krieg von 1853 an im Stab des Fürsten Gortschakow Anteil und führte zuletzt eine Gebirgsbatterie in der Krim. Nach

dem Frieden lebte er einige Jahre in Petersburg, zog sich 1861 auf sein Gut Jasnaja Poljana zurück, wo er litterarisch thätig noch gegenwärtig lebt. In einem seiner letzten Briefe spendete Turgenjew, mit Leo Tolstoi innig befreundet, diesem ein enthusiastisches Lob und zählte ihn, indem er ihn beschwor, an der poetischen Thätigkeit festzuhalten, zu den größten europäischen Romanschriftstellern. Und in der That leistete dieser Poet auf mehr als einem Gebiet Vorzügliches und hat wenigstens zwei wirkliche Meisterwerke geschaffen, die weit über Rußland hinaus Anerkennung verdienten.

Seinen ersten Ruf erwarb Leo Tolstoi, nachdem einige Erzählungen und lyrische Gedichte spurlos vorübergegangen waren, durch die während der Belagerung geschriebenen „Skizzen von Sebastopol". Ihnen folgte der große historische Roman „Krieg und Friede" (Moskau 1860). Den Hintergrund dieses Romans bilden der große französische Krieg von 1812 und die erste gewaltige russische Nationalerhebung, welcher Tolstoi mit voller Sympathie gegenübersteht. Die Erzählung ist außerordentlich fesselnd, ein eigentümlicher, aus der modernen Litteratur fast entschwundener Hauch epischer Ruhe schwebt über ihr. Ein zweiter Roman Tolstois gehört der Gegenwart an. „Anna Karenin" (Moskau 1875—77) ist ein vorzügliches Sittenbild aus dem Leben der höhern gesellschaftlichen Kreise in Rußland, namentlich der Kreise der Moskauer Aristokratie. Auch in diesem Roman bewährt sich Graf Leo Tolstoi als vorzüglicher Erzähler. „Sein Stil ist von einfacher Klarheit und Anschaulichkeit, voll epischer Ruhe und eleganter Gleichmäßigkeit. Fesselnde Frische zeichnet seine Naturschilderungen aus, in denen er in der russischen Litteratur eben nur von Iwan Turgenjew übertroffen wird." (K. v. Jürgens.) Obschon der Verfasser der „Anna Karenin" unzweifelhaft zu den konservativen Schriftstellern Rußlands gehört, so entzieht er sich den Einwirkungen der bittern Kritik der russischen Zustände, welche zuerst von der revolutionären Tendenzpoesie ausgegangen, wahrlich ebensowenig wie der Herbheit und pessimistischen Grundfärbung des russischen Realismus. Seine Heldin, die, nachdem sie der Versuchung zum Opfer gefallen ist, vergeblich nach allen Seiten einen Anhalt sucht und schließlich durch Selbstmord auf den Eisenbahnschienen endet, entspricht durchaus der Stimmung, welche in der gesamten russischen Geisteswelt heute vorherrscht.

Gleichfalls ein konservativer Schriftsteller, dabei ein Naturalist, welcher die gefeierten Naturalisten der französischen Litteratur an kühner Rücksichtslosigkeit, an unbarmherziger Schilderung des Häßlichen und Widrigen im Leben noch weit hinter sich läßt, ist ein Poet, der zu den letzten und am härtesten getroffenen Opfern des „Systems“ Kaiser Nikolaus' gehörte. Fedor Dostojewskij war 1818 zu Moskau geboren, wurde in der kaiserlichen Ingenieurschule zu Petersburg erzogen, war eine kurze Zeit Ingenieuroffizier und quittierte den Dienst, um der Ausbildung seines litterarischen Talents zu leben. Schon hierdurch verdächtig, wollte es sein Verhängnis, daß er in die Umgangskreise des im Jahr 1849 prozessierten Petroschewskij geriet. Dostojewskij ward gleichfalls verhaftet und zu zwölfjähriger Sträflingsarbeit in den sibirischen Bergwerken verurteilt. Durch Kaiser Alexander II. alsbald nach dessen Thronbesteigung begnadigt, kehrte er 1856 nach Petersburg zurück, wo er fortan litterarisch thätig lebte und am 9. Februar 1880 starb. Schon in seinem Erstlingsroman: „Arme Leute“ (Petersburg 1846), hatte Dostojewskij ein außerordentliches Talent für die äußere Darstellung des Kleinlebens wie für die Enthüllung unbeachteter Seelenregungen dargelegt. Die furchtbaren Erfahrungen des eignen Lebens hatten beide Fähigkeiten stark, stellenweise krankhaft gesteigert. Eine tiefe, mitleidsvolle Teilnahme für die Elenden, für die zu Verbrechern Gewordenen sprach zuerst aus dem „Tagebuch aus dem Totenhaus“[1] (Petersburg 1860). In den Romanen: „Die Unglücklichen und Unterdrückten“ (1861), grelle Bilder aus dem Leben des großstädtischen Proletariats, vor allen aber in „Verbrechen und Strafe“[2] (ebendas. 1867), einem Buch von überwältigender Kraft und unheimlicher Düsterkeit, setzte der Schriftsteller seinen dunkeln Weg fort. Die Geschichte eines Verbrechens und des darauf folgenden äußern und innern Lebens des Verbrechers bis zu seiner Selbstüberlieferung an die Justiz ist hier in einer eigentümlichen Beleuchtung, voll Kraft und Energie, mit einer bewunderungswürdigen Energie und einer dämonischen Sicherheit dargestellt. Der stachelnde Antrieb der Not, welcher die That herbeiführt, der

[1] Deutsch: „Aus dem Totenhaus. Nach dem Tagebuch eines nach Sibirien Verbannten“ (Leipzig 1864).

[2] Deutsch: „Raskolnikow“ (übersetzt von W. Henkel, Leipzig 1883).

furchtbare Zwang des Augenblicks, der den geplanten Mord der alten Pfandleiherin in einen Doppelmord verwandelt, die entsetzliche Gleichgültigkeit gegen die Beute aus seiner That, welche den Verbrecher unmittelbar nach ihrer Vollbringung befällt, der verworrene Seelenzustand, der überall an den Wahnsinn streift, welcher ihn nun erfaßt und sich durch das Leben vieler Tage und Wochen hinzieht: alles packt uns, als ob wir die eignen Erinnerungen des Mörders läsen. Es ist eine durch und durch unerfreuliche, aber es ist eine Meisterschaft, welche in solcher Erfindung und Darstellung bewährt wird. In „Verbrechen und Strafe" macht sich übrigens auch namentlich gegen den Schluß hin die Einwirkung einer mystischen Frömmigkeit geltend, der sich Dostojewskij in spätern Lebensjahren hingegeben hatte. Noch stärker und gewissermaßen aufdringlicher, zur dumpfen Bigotterie gewandelt, spielt dieselbe in den letzten Romanen des Naturalisten: „Der Sprößling" (Petersburg 1875) und „Die Gebrüder Karamasow" (Moskau 1879; deutsch, Leipzig 1884) herein. Der erste Roman enthält die Geständnisse eines jungen Mannes, des natürlichen Sohns eines adligen Gutsbesitzers; der andre erzählt wieder eine abnorme, düstere Familiengeschichte; alles verrät die überreizte Phantasie und die unablenkbare Neigung des Verfassers zum Niedrigen und Widrigen, dem er unleugbar einzelne poetische Momente und starke Spannungen und Effekte abgewinnt.

Begreiflicherweise aber mochten sich die konservativen Kreise Rußlands bei allem Respekt vor Dostojewskijs außerordentlichem Talent mit seiner Wiedergabe des russischen Lebens nicht einverstanden erklären. War er kein Nihilist, so stand doch seine Darstellung gewisser Zustände dem Interessen- und Gedankenkreis der sozialistischen Nihilisten viel zu nahe, um nicht in gewissem Sinn auch als staatsgefährlich und verdächtig erachtet zu werden. Gegenüber der Bevorzugung der untern Volksklassen in den Darstellungen Dostojewskijs regte sich das Selbstgefühl aristokratischer Schriftsteller, und mehr als ein Anlauf wurde genommen, die obern Hunderttausend der russischen Gesellschaft, welche Turgenjew mit so erbarmungsloser Wahrheit zeichnete, und welche die Schriftsteller, zu denen Dostojewskij zählte, überhaupt gar nicht darstellten, einigermaßen wieder zu ihrem alten Recht kommen zu lassen. Hervorragend unter der kleinen Gruppe der Autoren, welche die russischen Menschen und die russischen

Zustände in einem goldenen Licht sahen, erscheint Peter, Graf Walujew, geboren 1817 zu Moskau, in der Periode der Aufhebung der Leibeigenschaft russischer Minister des Innern, seit 1872 Minister der Reichsdomänen, ein Schriftsteller, welcher mit seinem bedeutendsten Werk, dem Roman „Lorin“ (Petersburg 1881), sofort ein großes Aufsehen erregte, das man, um gerecht zu sein, wenigstens nur zu einem kleinern Teil auf die große und einflußreiche Lebensstellung des Verfassers zurückführen darf, während der größere Teil dem wirklichen litterarischen Verdienst des Buches zufällt.

Der gepriesene Roman belehrt uns vor allem, daß es eine andre, freundlichere Auffassung der russischen Gesellschaft als jene Turgenjews gibt. Er stellt ein breites Stück Leben der obern Stände in Rußland vor Augen und entbehrt des dunkeln Hintergrunds, von dem sich Gestalten und Handlungen bei Turgenjew und seinen Geistesverwandten abheben. Der Held des Walujewschen Romans ist Michael Nikolajewitsch Lorin, Rittmeister und Brigadeadjutant bei den Garden, ein stattlicher junger Offizier von großen innern Vorzügen, einer seltenen Bildung und glänzenden Zukunftsaussichten, den wir bei Beginn des Romans in ein leidenschaftliches Verhältnis zur Gräfin Iskritzky, einer unglücklich verheirateten Dame der besten Gesellschaft, verstrickt finden. Nun macht aber eine Begegnung gleich zu Eingang des Romans dem Leser völlig klar, daß dies Verhältnis, so ernst Lorin die daraus erwachsenden Verpflichtungen nimmt, das tiefste Herz des jungen Mannes keineswegs erfüllt. Vielmehr ist es ein junges Mädchen von seltenem Liebreiz, aber auch von seltener Reinheit und Charakterstärke, Olga Nikolajewna Ssobolin, die Tochter eines arbeitüberbürdeten und von der Last seines Amtes zu Boden gebeugten Abteilungschefs in einem der Petersburger Ministerien, welche ihm einen Eindruck gemacht hat, gegen dessen Stärke und dessen Zauber er sich mit aller Willenskraft sträuben muß. Durch die Begegnung mit ihm ist Olga Nikolajewna zum Thema eines bedenklichen, von dem mauvais sujet des Romans, dem Fürsten Tschekalow, geflissentlich verbreiteten und genährten Klatsches geworden. Fast gleichzeitig sorgt der unritterliche Fürst dafür, daß sich das Verhältnis Lorins zur Gräfin Iskritzky zu einer Katastrophe zuspitzt. Lorin vermag für Olga Ssobolin nichts zu thun, als durch entschlossenes Einschreiten Tschekalows Lästermaul zu stopfen und einen schmerzlichen

Abschied von ihr zu nehmen. Denn die Gräfin Jskritzky stellt, indem sie ihre Petersburger Beziehungen abbricht und sich ins Ausland begibt, ihren Geliebten vor die Wahl, ihr entweder auf der Stelle gänzlich zu entsagen und sie undankbar allen Wirkungen der Verlassenheit und einer gewissen gesellschaftlichen Ächtung preiszugeben, oder ihr unter Verzicht auf seine militärische Karriere und alle Zukunftsaussichten nach Homburg zu folgen und fortan neben und mit ihr in einem ungesetzlichen Verhältnis zu leben. Lorin besitzt Pflichtgefühl und auch noch Leidenschaft für die Gräfin genug, um sich nicht lange darauf zu besinnen, daß, wer A gesagt hat, auch B sagen muß. Trotz des Widerstands, den ihm Verwandte und Freunde entgegensetzen, thut Lorin, was er nicht lassen kann, er gibt alle heimatlichen Verhältnisse auf und geht zur Gräfin nach Deutschland. Während er nun mit ihr in einer jener wenig verhüllten wilden Ehen lebt, die wir bei reisenden Russen alle Tage beobachten können, bleibt in seinem Innern der Eindruck lebendig, den er bei seinem Abschied in der Kasanschen Kathedrale noch einmal von Olga Ssobolin empfangen hat. Olga erkrankt inzwischen infolge der innern Erschütterungen und reist mit einer befreundeten Dame, der Fürstin Balsky, nach Italien, wo sie in Rom und Neapel mit ihrem Stiefbruder, dem Grafen Ratkin, aber auch (verhängnisvoller- oder glücklicherweise?) wieder mit Lorin zusammentrifft. Da wird denn bald klar, daß den jungen Mann nur Fesseln der Ehre, der Dankbarkeit und des zarten Mitleids an die Gräfin ketten. Lorin läßt sich hinreißen, fast in demselben Moment, wo er sich der Gräfin Jskritzky aufs neue verpflichtet und ihre Anwandlung, ihn freizugeben, selbst niedergekämpft hat, seine Leidenschaft an Olga Ssobolin zu gestehen. Infolgedessen wird die Situation der armen Olga prekärer und die Lage Lorins geradezu unhaltbar, bis die Intervention eines Petersburger Freundes des Helden, des Barons Ringstahl, Wandel schafft. Letzterer, ein Philosoph innerhalb der guten Gesellschaft und großen Welt, hat von vornherein seine besondern Gedanken über das Bündnis zwischen Lorin und der Jskritzky gehabt und die Überzeugung gehegt, daß die Gräfin nicht seines Freundes wahre und letzte Liebe sein könne. Jetzt erachtet er sich berechtigt, eine Trennung zwischen Lorin und der Jskritzky herbeizuführen. Lorin kehrt nach Rußland zurück, wo indessen auch in seinen Verwandten- und Bekanntenkreisen mancher-

lei Wandlungen vorgegangen sind. Er kann die einst verlassene glänzende Laufbahn nicht wieder antreten und muß sich entschließen, sich dem Zivildienst zu widmen. Mit dieser Wendung werden wir aus der russischen Hauptstadt und jenen Punkten Deutschlands und Italiens, welche vornehme Russen gern als Umgebungen von Petersburg ansehen, in die Kreisstadt und die Provinz versetzt, und eine Reihe neuer Charaktere treten auf. Doch alle Episoden führen zu einem letzten, von Ringstahl vorausgesehenen Resultat: der Held findet sich in entscheidender Stunde mit Olga Ssobolin wieder zusammen und erscheint endlich, nunmehr der glückliche Bräutigam des Mädchens, ein zweites Mal in der Kasanschen Kathedrale, um Dankgebete und geweihte Kerzen für die glückliche Wendung seines Lebens darzubringen. Doch liegt die Stärke des Walujewschen Romans nicht in der Handlung, sondern in der Charakteristik. Die einzelnen Szenen, zu denen der oben skizzierte Verlauf des Romans Anlaß gibt, sind mit Weltkenntnis, mit feinem Blick auch für die Äußerlichkeiten der Dinge, mit gutem Takt und Geschmack dargestellt. Mehr aber fesselt die Galerie der Gestalten den persönlichen Anteil des Lesers. Da sind außer Lorin und Ringstahl, den Ssobolins und der armen Gräfin Isskritzky vor allen Fürst und Fürstin Balsky, da ist Andrej Michailowitsch Roschtschin, Lorins Onkel, da sind Fürst und Fürstin Pronsky in Krasnosersk, Fürst Sabelin, der Adelsmarschall Kiromsky und Iwan Lwowitsch Bessargin auf Bassino, lauter Figuren, die verschiedene Lebenskreise repräsentieren und dem Leser die ernste Frage nahelegen: wenn die Zustände der russischen Gesellschaft im Durchschnitt so günstige und so vortreffliche sind, wie sie „Lorin" schildert, wenn diese Summe von menschlicher Vortrefflichkeit, von innerer Wahrheit, Charakterfestigkeit und ehrenhafter Zuverlässigkeit, neben der die paar elenden und unfähigen Bruchteile nichts besagen wollen, in der That vorhanden ist, warum entwickelt ein so gesunder Körper nicht mehr Kraft und Energie, die schlechten Säfte auszuscheiden, und erhebt sich nicht zu neuer Frische und neuem Behagen? Und da diese Frage weder durch den Roman noch sonstwie genügend beantwortet werden kann, so bleibt uns der Eindruck, als ob Walujews Darstellung des russischen Gesellschaftslebens nicht der Gegenwart, sondern einer im Vergleich mit heute harmlosern, glücklichern Vergangenheit angehöre, die der Autor nicht als vergangen ansehen mag. Vom

heutigen Tag ist die Welt, welche „Lorin" spiegelt, durch eine tiefe Kluft, durch entsetzliche Vorgänge und eine wilde Erregung aller Geister, aller Lebenskreise getrennt, von welcher die Menschen des „Lorin" nichts ahnen, über die sie uns also auch keinen Aufschluß zu geben vermögen.

Im Sinn Walujews versuchen natürlich auch andre minder reife Talente der allgemeinen Strömung der russischen Litteratur zum Pessimismus in Auffassung und Wiedergabe des Lebens entgegenzuwirken. Von hervorragender Bedeutung sind ihre Leistungen bis jetzt eben nicht, eine gewisse Unwahrheit, ein Zug zur Schönfärberei laufen bei fast allen diesen Versuchen mit unter.

Im großen und ganzen verriet das russische Publikum wenig Neigung, sich die Zustände Rußlands optimistisch oder auch nur freundlich darstellen zu lassen; der pessimistische Naturalismus, der überall an den Nihilismus grenzt, fand jederzeit stärkern Anteil. An der Spitze der nihilistischen Dichter im engsten Sinn steht der geniale Nikolaus Nekrassow. Geboren am 22. November 1821 in einem kleinen Städtchen in Podolien, auf einem Gut im Gouvernement Jaroslaw erzogen, sollte er 1839 zu Petersburg in die Offizierschule eintreten, zog es indessen vor, als freier Zuhörer die Vorlesungen der Universität zu besuchen und sich der litterarischen Laufbahn, so dornenvoll und gefährlich sie in der Zeit des Kaisers Nikolaus auch erscheinen mochte, zu widmen. Von 1847 an war er Redakteur der Zeitschrift „Der Zeitgenosse" und trat 1868 nach Unterdrückung dieser in die Redaktion der „Vaterländischen Annalen" ein. Nekrassow starb am 27. Dezember 1877 in Petersburg, einer der gefeiertsten und gelesensten Dichter seiner Nation, aber jedenfalls ein innerlich unglücklicher Mann, der schließlich dem äußersten trostlosen Nihilismus verfallen war. Von Haus aus war er ein hochbegabter Lyriker und poetischer Erzähler, der sich in seinem Drang nach Unmittelbarkeit der Empfindung, nach Anschaulichkeit und Wärme der Erzählung vor allem zum russischen Landvolk hingezogen fühlte und vor den rauhen und rohen Seiten des Lebens nicht zurückschrak. Der poetische Realist besaß zugleich ein scharf satirisches Talent, das er als Waffe gegen die unerfreulichen Wahrnehmungen verwendete, die sich ihm von allen Seiten aufdrängten. In der Steigerung beider Gaben und unter dem Einfluß der ungeheuern Gärung, welche seit dem Regierungsantritt Kaiser

Alexanders II. ganz Rußland erfüllte und durchdrang, nahm Nekrassows Poesie immer mehr den Geist tiefster Verbitterung oder gleichgültiger Verachtung eines Daseins an, das nur Leiden, nur Schmerzen bringt. Er schildert selbst seine Muse als eine von Gram gebleichte, die nur von der Hoffnung erfüllt ist, in wilder Leidenschaft, in Haß und Rache gegen das „Unrecht" zu kämpfen, das ihr überall vor Augen steht. Sowohl die kleinern Gedichte (unter denen „Im Dorf", „Das vergessene Dorf", „Mascha", „Im Hospital" zu den vorzüglichsten gerechnet werden) als die größern episch-satirischen Dichtungen: „Wer lebt gut in Rußland?", „Russische Frauen", „Der Frost", „Die Helden der Zeit" sind Zeugnisse sowohl für die eigentümliche Kraft Nekrassows als für den Antrieb zur Selbstzerstörung, welchen sein Talent in sich trug. Die große Zahl der kleinen nihilistischen Poeten, soweit sie überhaupt die poetische Form der Mühe noch für wert erachten und den berüchtigten Ausspruch Nekrassows: „Ein Stück Käse ist mehr wert als der ganze Puschkin" nicht wörtlich nehmen, sind Nachzügler dieses Dichters.

Der erste litterarische „Märtyrer" des echten Nihilismus war Nikolaus Gerassimowitsch Tschernyschewskij, geboren 1828, welcher seine erste Bildung in einem Priesterseminar erhielt, dann aber zu den Universitätsstudien überging, die er 1850 in Petersburg beendete. Als Redakteur einer militärischen Zeitschrift in den ersten fünfziger Jahren begann er seine Journalistenlaufbahn, welche er als Mitarbeiter an dem mehrgenannten „Zeitgenossen" fortsetzte. Die ersten selbständigen litterarischen Arbeiten Tschernyschewskijs waren kritische und politische, er schrieb eine Studie über Lessing, sein naturalistisches Glaubensbekenntnis „Die Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit" und bearbeitete Adam Smiths Werk über den Reichtum zu einer Schrift, die er „Grundlagen der politischen Ökonomie" nannte. Wegen seiner Thätigkeit im „Zeitgenossen" schon einmal in Festungshaft genommen, schrieb er während dieser Haft 1863 den Roman „Was thun?", der sein Lebensschicksal in verhängnisvoller Weise bestimmen sollte. Das moderne Seitenstück zur „Utopia" des Thomas Morus und verwandten Werken ward von seiten der Regierung als eine unmittelbare Gefahr für den Staat, eine Verführung der Jugend erachtet, während es umgekehrt nur ein Symptom der in weiten Kreisen ohnehin

herrschenden Vorstellungen und Träume war. Tschernyschewskij wurde zu lebenslänglicher Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt, in Jakutsk interniert und erst durch Kaiser Alexander III. begnadigt.

Auf reinen Phantasieboden stellt uns, nicht in seinen Vorgängen und Menschengestalten, aber in seinen Prophetien, das vielberüchtigte Buch, das der Verfasser als Erzählungen vom neuen Menschen ausdrücklich bezeichnet und das den tiefsten Einblick in die Gärung der Geister und Gemüter gewährt, aus welcher die neuesten russischen Zustände hervorgegangen sind. Nach seiten der Komposition ist der Roman „Was thun?" ein wunderlich originelles Buch; bald breit und mit einem an Raffinement streifenden, vorzugsweise psychologischen Detail, bald ruck- und sprungweise und mit völliger Beiseitelassung wichtiger Zwischenglieder ausgeführt, wird niemand von diesem Buch einen reinen künstlerischen Genuß gewinnen. Aber auf einen solchen scheint es auch nicht berechnet. Die Darlegung der Ideale einer neuen Generation, einer eigentümlichen Mischung von Egoismus, der sich für klare Erkenntnis ausgibt, von Reform- und Bildungsdünkel, von ungereiften und überreiften Gedanken, von willkürlichen Wünschen und Urteilen tritt uns aus dem Werk entgegen. Je mehr die Helden und Heldinnen des Romans vorgeben, klar über sich selbst, ihr Wollen und ihre Ziele zu sein, um so weniger vermag der Leser an diese Klarheit zu glauben. Die Gesellschaft, in welche wir hineingeführt werden, scheint nach dem Leben kopiert.

Ein charakteristischer Zug des Buches ist, daß die Hauptcharaktere desselben, namentlich die wirkliche Repräsentantin Jungrußlands, Wjera Pawlowna (zuerst die Gattin von Dimitri Bergeiwitsch, dann des Arztes Alexander Matwojewitsch Kirsanow), unabläßig Verlangen nach Arbeit, nach ernster, pflichtvoller, beglückender Arbeit empfinden, und daß es dem Verfasser doch nicht gelingt, seinen Lesern den mindesten Glauben an diese Arbeit oder den Ernst dieser Arbeit einzuflößen. „Hat ein Mensch", philosophiert Wjera Pawlowna, „der nicht wie der Adler in höhern Regionen schwebt, die nötige Ruhe und Stimmung, um für die Interessen andrer zu arbeiten, wenn er von seinen Gefühlen gemartert wird? Nein, nur notwendige Arbeit, die mein persönliches Interesse fesselt, auf der meine Existenz beruht, die mich selbst befriedigt, von der meine Lebensweise,

meine Stellung im Leben, die ganze Gestaltung meines Daseins abhängen, nur solche Arbeit hat Macht über die Leidenschaft, nur sie kann im Kampf mit der Leidenschaft einen festen Halt bieten, die Kräfte zum Widerstand stärken und immer wieder Erholung vom Kampf gewähren. Einer solchen Arbeit will ich mich widmen." Kirsanows Gattin widmet sich demnach dem Beruf ihres Mannes, sie studiert Medizin und schafft sich damit nicht nur die Arbeit, nach welcher ihr Herz und ihre Einsicht gleichmäßig verlangen, sondern begründet damit einen idealen Zustand ihrer zweiten Ehe, der sich von dem der ersten, auf falscher Basis errichteten höchst wesentlich unterscheidet. Frau Wjera Pawlowna, die sich, nachdem sie Arzt geworden, zu den „neuen ordentlichen Menschen" rechnet, glaubt das Geheimnis gefunden zu haben, warum ihre zweite Ehe glücklicher ist als die erste. „Wenn früher zwei Liebende den Ehebund geschlossen hatten, so schwand die Poesie der Liebe sehr bald dahin. Nicht so bei den neuen ordentlichen Menschen: bei ihnen ist die Brautzeit nur die liebliche Morgenröte, nur die Vorläuferin des Tags, der Licht und Wärme immer reichlicher spendet, noch weit über die Mittagshöhe hinaus. Je länger sie zusammenleben, desto inniger werden sie von der Poesie der Liebe erwärmt und erleuchtet; bis zum Abend des Lebens, bis die Sorge für die erwachsenen Kinder, die süßer ist als persönlicher Genuß, in ihren Gedanken vorherrscht, bis dahin wächst ihre Liebe von Jahr zu Jahr. Woher kommt das? Ich will euch das Geheimnis verraten. Es gehört dazu außer einem reinen Herzen und redlichen Sinn Achtung des Mannes vor der Freiheit seiner Lebensgefährtin. Betrachte deine Gattin stets wie deine Braut, denke stets, sie habe das Recht, jeden Augenblick zu sagen: Ich bin unzufrieden mit dir, verlaß mich! — und zehn Jahre nach eurer Hochzeit wird deine Liebe zu ihr noch ebenso poetisch sein, wie die Liebe zur Braut gewesen, ja noch poetischer, noch idealer in des Worts schönster Bedeutung. Erkenne ihre Freiheit offen und rückhaltlos an, wie du deinem Freunde die Freiheit zugestehst, dir seine Freundschaft zu widmen oder nicht, und du wirst zehn, zwanzig Jahre nach der Hochzeit ihr noch so teuer sein, wie du ihr als Bräutigam warst." In all diesen Erörterungen ist unzweifelhaft ein Korn von Wahrheit enthalten, und doch ist es eine Wahrheit, die zu allem, was uns sonst von den Helden und Heldinnen dieses Romans erzählt wird, nicht recht stimmen will. Diese Menschen, welche den

Dingen so unbarmherzig auf den Grund gehen, sollten sich über die Wahrheit täuschen, daß in jedem menschlichen Verhältnis die Jahre gewisse Änderungen bringen; sie sollten jene beglückenden, segensvollen Empfindungen, die in guter und echter Ehe an die Stelle jener heiligen Schauer treten, welche an die ersten Glückstage gebunden sind, wirklich höher stellen können als den Reiz des Wechsels? In der längern eben angeführten Auslassung Tschernyschewskijs stehen ein paar gleichsam nebensächlich gebrauchte Worte: „Es gehört dazu außer einem reinen Herzen und redlichen Sinn Achtung des Mannes" ꝛc. Außer! Als ob das reine Herz und der redliche Sinn das Alltäglichste und Nebensächlichste von der Welt wären, als ob nicht aus ihrem Mangel neunundneunzigtausend von den hunderttausend Konflikten des Lebens hervorgingen, als ob nicht bei ihrem Vorhandensein die Fragen, welche diese russischen „neuen Menschen" mit so breitspuriger Wichtigkeit und einer echt russischen Mischung von kindlicher Naivität und Suffisance behandeln, zu höchst nebensächlichen würden. Als ob Menschen, „von denen keiner dem andern einen heuchlerischen Kuß gibt oder ein erlogenes Wort sagt", Menschen, „die keinen unter die Zahl ihrer Freunde aufnehmen, dem nicht unbedingte Wahrhaftigkeit eigen", daneben des ganzen Apparats von modernem Bewußtsein, von frivoler Experimentierlust (wie hier Kirsanow im Fall der jungen Katharina Polosowa an den Tag legt) bedürften! Als ob überhaupt der mindeste Kausalnexus zwischen der echten menschlichen Tüchtigkeit und dem halbphilosophischen Jargon, den diese Männer und Frauen Jungrußlands sprechen, bestände!

Aber wenn man vom menschlichen und vom poetischen Standpunkt aus die Prätensionen zurückweisen muß, welche in „Was thun?" erhoben sind, so gewährt doch das Buch denkwürdige Aufschlüsse über die Gedankenrichtung, der die hier geschilderten Menschen folgen, und über den Ursprung dieser Gedankenrichtung. Es verrät uns, daß jenes verhängnisvolle wilde Gerede von allem und einigem des russischen Müßiggangs, welches Turgenjew seiner Zeit im Roman „Rauch" mit Meisterzügen schildert, jederzeit ein System und eine Weltanschauung werden will. Die zahllosen abgerissenen Bemerkungen, die Zwischenreden des Verfassers von „Was thun?" deuten darauf hin, daß er die letzte Konsequenz seiner Erzählungen entweder nicht gezogen habe, oder nicht heraussagen dürfe. Da ist's denn natürlich, daß sich die

gärende Jugend andre Konsequenzen gezogen hat, als vielleicht in Tschernyschewskijs Absichten lagen. Die historische Bedeutung des Romans liegt darin, daß er den ungeheuern Weg, der von der altrussischen Tradition, von den Zwangsgewöhnungen der Zeiten des Kaisers Nikolaus zu wirklicher innerer und harmonischer Freiheit zurückzulegen ist, als einen Sprung darstellte. Den Sprung haben Tausende gewagt, und Tausende werden ihn wagen; der Erfolg ist leider bis jetzt kein andrer als die Herstellung so heiterer gemeinsamer Häuslichkeiten wie diejenigen Wjera Pawlownas und Katharina Wassiljewnas, die uns am Schluß von „Was thun?" vorgeführt werden. Denkwürdig ist auch bei diesem Roman die Unselbständigkeit, die Nachwirkung fremdländischer auf die russische Phantasie. Der Traum, den die Heldin von der künftigen Lage der Menschheit (worunter immer die russische Menschheit zu verstehen ist) und der Gestaltung der Gesellschaft hat, erinnert stark an das sozialistische Glücksgebäude in Sue's „Der ewige Jude"; neu ist darin nur der Zug, daß „Neurußland", wohin die Menschen im Winter ziehen, um der Unbill des nordischen Klimas auszuweichen, eine inzwischen kultivierte asiatische und afrikanische Wüste ist, so daß jedenfalls die Türkei inzwischen erobert worden sein muß, — die unglaubliche Unklarheit der ganzen Vision entspricht den Träumen jener Gesellschaftsretter, die, um eine neue Kultur, eine Erde, da Milch und Honig fließt und Löwe und Lamm bei einander wohnen, herbeizuführen, nichts Besseres wissen, als zunächst die bestehende Kultur in Trümmer zu schlagen.

Ein Realist verwandter Natur war auch Alexei Pissemskij. Geboren am 20. März 1820 auf dem Gut Ramanje im Gouvernement Kostroma, erhielt er seine wissenschaftliche Vorbildung auf dem Gymnasium zu Kostroma, studierte auf der Universität Moskau Mathematik, erhielt eine Staatsanstellung, die er bald (schon 1853) aufgab, um sich in Petersburg der Litteratur zu widmen, und ging 1862 nach Moskau zurück, wo er 1881 starb. Von seinen zahlreichen dramatischen und erzählenden Werken, die sämtlich einem kräftigen und rücksichtslosen Naturalismus zuneigen, übrigens sich geschickt, wenigstens scheinbar, mehr innerhalb der Schranken des Bestehenden halten als Tschernyschewskijs Nihilismus, gelangten einige zu besonderm Ansehen, so das lebendige Lustspiel „Der Hypochonder", das Volksschauspiel „Ein trauriges Schicksal" und vor allen

der Roman „Tausend Seelen“[1] (1858), welcher der Emanzipation der Bauern und überhaupt den großen Reformen Kaiser Alexanders II. vorausging. Auch hier wurde mit schneidiger Schärfe und entschiedener Einseitigkeit die sich vornehm dünkende Gesellschaft, ihr Egoismus, ihre Laxheit und unersättliche Genußsucht, ihre Oberflächlichkeit, bekämpft. Auch einige kleinere Erzählungen Pissemskijs, „Ist sie schuldig?“, „Eine Ehe aus Leidenschaft“ ꝛc., wurden als Offenbarungen eines kräftigen Poetengeistes aufgefaßt, dem bei seinen Anschauungen von der Aufgabe der Litteratur weder eine subjektive noch eine künstlerische Vertiefung möglich war.

Daß das Mißgeschick Tschernyschewskijs die nihilistisch gestimmten jugendlichen Talente nicht von dem in „Was thun?“ betretenen Weg zurückschreckte, erwies das Auftreten eines Romanschriftstellers wie A. Michailow, dessen Roman „Panem et Circenses“ (Petersburg 1878) von der nihilistischen Jugend als ein neues Evangelium begrüßt wurde. Schilderte doch der Verfasser eine mit hungerndem Magen und erstarrten Händen lernende, „nach allen Gütern des Daseins und Vollauslebung ihrer Natur ringende Jugend“; verbarg er doch nicht, daß er „dem Weh des übervollen Herzens und den klaren, nicht phantomartigen Hoffnungen, welche die Kraft gaben, dies schwere Tagelöhnerleben zu ertragen“, Worte lieh. Die Leidenschaft in diesem Werk ist unreif und gehässig, aber stark und beredt; sie läßt einen tiefen Blick in die Abgründe thun, welche sich im russischen Leben gebildet haben, die wilde Begehrlichkeit, die krankhafte Unruhe, von welchen die russische Jugend durchsetzt ist, und die alle wirkliche Arbeit wie alle reine Empfindung gleich unmöglich machen; die trotzige Zuversicht auf höchste Leistungen, wenn nur die Küste der geschauten neuen Welt erst erreicht sein wird, wenn Religionen, Staatsformen, Ehe, Familie nach den Offenbarungen der nihilistischen Propheten eingerichtet sein werden, welche hinter dieser gesamten Litteratur stehen, treten hier lebendig zu Tage. Überall empfindet man, auch Michailows Produkten gegenüber, daß an diesen Dichtungen der Zersetzungsprozeß, der in Rußland vor sich geht, einen so starken, vielleicht einen stärkern Anteil hat als die persönliche Kraft des darstellenden Poeten. Volle Einsicht in die geheimnisreichen Vorgänge im Schoß der russischen

[1] Deutsch, Leipzig 1862.

Gesellschaft können natürlich diese Romane, die nur blitzartig einen und den andern dieser Vorgänge beleuchten, nicht gewähren. Aber daß die grellen und widrigen Situationen in „Panem et Circenses“ wie in allen verwandten Werken Symbole der herrschenden Vorstellungen sind, wird sich schwerlich leugnen lassen. Die Autoren des Nihilismus suchen natürlich einer den andern an Kühnheit in der Be- und Verurteilung der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse, in der Benutzung der abnormsten Auswüchse, in der naturalistischen Energie der Darstellung zu überbieten und betrachten es offenbar als ihr oberstes Gesetz, jeder Forderung von Schönheit oder edler Innerlichkeit so derb als möglich ins Gesicht zu schlagen.

Nicht nihilistisch und revolutionär, aber in ihrer Bitterkeit und ihrem Pessimismus trotz allen Talents gleich unerquicklich stellen sich auch die Schöpfungen Ssaltykows und Krestowskijs dar. Michael Ssaltykow (pseudonym N. Stschedrin) ist am 15. Januar 1826 als Sohn eines Gutsbesitzers bei Kaljasin im Gouvernement Twer geboren. Seine Erziehung verdankte er dem Adelsinstitut und dem Lyceum zu Moskau, erhielt dann ein Amt in St. Petersburg und veröffentlichte einige satirische Erzählungen, Produkte seiner Mußestunden. So ward er von dem Strafgericht, das Zar Nikolaus I. 1848 über die ihm mißfälligen Schriftsteller ergehen ließ, mit betroffen, er ward als Gouvernementssekretär nach Wjatka verwiesen und ihm weitere litterarische Thätigkeit untersagt. Erst nach dem Tode des Zaren wagte er, seine humoristischen „Skizzen aus der Provinz“ herauszugeben. Im Jahr 1858 durch Kaiser Alexander II. begnadigt, kehrte er nach Petersburg zurück, wo er sich der Litteratur ausschließlich widmete und 1878 Redakteur der „Vaterländischen Annalen“ wurde. Seine Satire ist geistreich, frisch und lebendig, aber sie verklärt sich selten zu lebensfrohem und befreiendem Humor. Die Erbitterung, mit welcher ihn die meisten russischen Zustände erfüllen, mit der er namentlich die bildungsarme, bestechliche und durch und durch verächtliche russische Büreaukratie schildert, hüllt sich in das Gewand des Witzes; aber man empfindet nur allzu gut, wie weh und beinahe wie hoffnungslos dem Verfasser zu Mute ist. Den „Skizzen aus der Provinz“ (1856) schlossen sich nacheinander die „Unschuldigen Erzählungen“ (1859), die „Geschichte einer Stadt“, das „Tagebuch eines Provinzialen in Petersburg“, „Die Zeitgenossen“ (1875),

„Exkursionen in das Gebiet des Gemäßigten und der Akkuratesse“ (1876), „Gott sei Dank, der Tag ist vorbei“ (1876), „Die Augenzeugen Trjepitschkin“ (1877), „Monrepos als Mausoleum“ (1879), lauter satirische Darstellungen, in denen ein gutes Stück Leben und scharfe Beobachtungsgabe enthalten sind, an. Eine charakteristische Eigentümlichkeit seiner Satire ist das Allegorische; da die russischen Preßverhältnisse eine offene Sprache nicht gestatten, so sieht sich der Dichter oft genötigt, in Allegorien zu reden, die allen seinen Lesern nicht weniger verständlich sind. Bemerkenswert ist auch der elegische Zug, der durch die letzten Werke Ssaltykows geht; man empfängt den Eindruck, als habe sich der alles russische Geistesleben zerfressende Pessimismus auch dieses Talents bemächtigt, und N. Stschedrin schreibe gleichsam nur noch kraft einer Pflichterfüllung.

Hinter dem Pseudonym W. Krestowskij verbirgt sich die talentreichste russische Schriftstellerin der Gegenwart, Frau Nadeschda Saiontschowskij, geborne Chwostschinskij, geb. 1825 zu Rjäsan und in ihrer Vaterstadt verheiratet, so daß sie den größern Teil ihres Lebens in der letztern zugebracht hat. W. Krestowskijs Erzählungen sind durchaus realistisch, und der psychologische Tiefblick, die frische Gestaltungsgabe müssen für die Düsterkeit der Lebensauffassung und die Bitterkeit gewisser Sittenschilderungen entschädigen. Die Verfasserin hält sich großenteils in einem kleinern Rahmen, und es scheint, da der umfänglichere Roman „Der große Bär“ (1871) die schwächste ihrer Leistungen ist, daß sie nur diesen Rahmen auszufüllen vermag. Als Meisterstücke gelten die Erzählungen: „In Erwartung des Bessern“ (1861), „Der Bariton“ (1879), „Die Schauspielerin“ (1880). Namentlich „Der Bariton“, in welchem die Geschichte eines Zöglings der russischen geistlichen Seminare erzählt wird, ergreift mit wirklich poetischer Gewalt. Allein auch bei dieser Schriftstellerin sehen wir die Überzeugung von der Hohlheit des russischen Wesens, von der Erbärmlichkeit der Bildung und der geringen Aussicht auf Besserung vorwalten. Kaum jemals zuvor hat eine Litteratur, von großen und kräftigen Talenten getragen, so einmütig und eintönig das Leben, aus dem sie schöpfte, verachtet, verurteilt, den Gang dieses Lebens mit so fieberhafter Spannung verfolgt, ohne ihm ideale Ziele zu zeigen.

Zweihundertundachtzehntes Kapitel.

Die magyarische Litteratur im Zeitalter des Realismus.

Die magyarische Poesie hatte unter den Niederlagen der ungarischen Revolution und der darauf folgenden Periode, in welcher der Versuch gemacht ward, das alte ungarische Königreich zu einem bloßen Kronland des österreichischen Einheitsstaats herabzudrücken, nur insoweit gelitten, als ihr gewisse Lieblingsstoffe und Lieblingserinnerungen versagt und entzogen waren. Der Trotz, mit welchem sich die Magyaren gegen die schwächlich versuchte Germanisierung zur Wehr setzten, die Vorliebe, mit welcher sie an allen Äußerungen nationalen Lebens Anteil nahmen, sicherten der Litteratur ein williges und leicht enthusiasmiertes Publikum, und die Wiederherstellung des Ungarreichs im Jahr 1867 brachte zu dieser Gunst der Umstände auch die reichste offizielle Begünstigung aller litterarischen Bestrebungen und Versuche in magyarischer Sprache. Eine rasch emporschießende, ausgebreitete Presse förderte neben dem litterarischen Industrialismus manches Gute, die ungarische Bühne erlangte unter fortgesetzter Unterstützung der Regierung und fortgesetzter Teilnahme der Nation größere Bedeutung und bei dem Sprachzwang, der in Ungarn zu gunsten der Magyaren geübt ward, größere Ausbreitung. Dramatische Dichtungen durften jederzeit, sofern ihnen nur irgend welcher Wert beiwohnte, auf freundliche, ja enthusiastische Aufnahme rechnen. Mit alledem ließen sich wohl Talente fördern, aber keine Talente erwecken. Die allgemeine Litteraturentwickelung spiegelte sich auch in Ungarn, der poetische Realismus, der in mehr als einer Richtung in den extremsten Naturalismus ausartete, der von der Philosophie aus in die Dichtung eindringende Pessimismus fanden ihre magyarischen Vertreter. Im ganzen jedoch hat dieser neueste Abschnitt der ungarischen Litteratur weniger bedeutende Talente aufzuweisen.

als in der Periode des ersten nationalen Aufschwungs und der hochfliegenden Hoffnungen gereift waren.

Die ungarische Lyrik dieses Zeitraums, soweit sie nicht durch die noch lebenden Poeten der ältern Generation lebendig erhalten blieb, hatte nur wenige eigentümliche Erscheinungen aufzuweisen. Als der Poet, welcher den veränderten und tief herabgedrückten Stimmungen der letzten fünfziger und ersten sechziger Jahre Worte lieh, als Hauptrepräsentant des poetischen Pessimismus auch in der magyarischen Litteratur kann Emerich Madách gelten. Geboren am 21. Januar 1823 zu Alsó-Sztregova im Neograder Komitat, studierte Madách die Rechte, wurde zuerst Vizenotar und zuletzt Oberkommissar im Neograder Komitat und starb am 5. Oktober 1864 zu Balassa-Gyarmath. Die lyrischen Gedichte Madáchs mahnen in ihrer düstern Grundstimmung an diejenigen Lenaus (dessen Einfluß auf die Entwickelung der gesamten ungarischen Lyrik ja unverkennbar ist); als seine bedeutendste Leistung muß das philosophisch-lyrische Gedicht „Die Tragödie des Menschen" („Az ember tragédiája", Pest 1861) gelten, eine vom bittersten Pessimismus durchtränkte Vision. Adam träumt im Paradies seinen ersten Traum, und Luzifer sorgt dafür, daß er die düstern Geschicke seiner Söhne und Enkel bis zu den fernsten Generationen, den ganzen Jammer der Menschheitsgeschichte schaut. Es ist eine düstere Großartigkeit in diesem Gedicht, die Reminiszenzen an Schopenhauer hier und an Byron dort heben das Verdienst des originellen Grundgedankens und der energischen Durchführung desselben nicht auf. Der Deutschenhaß Madáchs, der sich namentlich in der Satire „Der Zivilisator" ausspricht, stammte aus den Tagen der „Bach-Husaren", der deutschen Beamten in Ungarn, die in der Phantasie aller ungarischen Poeten die denkbar traurigste Rolle spielen. — Ein Lyriker, gleichfalls noch zu einem Teil aus Byrons Schule, zum andern Teil von selbständigen Erlebnissen und Empfindungen genährt, ist Paul Gyulay, geboren 1826 zu Klausenburg, seit 1858 Mitglied der ungarischen Akademie und als Schriftsteller in Pest lebend. Seine „Gedichte" („Költeményei", Pest 1870) enthalten frische Lieder und Balladen sowie einen Gesang des großen satirischen Zeitgedichts „Romhányi", mit welchem er die große Familie der von Byrons „Don Juan" abstammenden Epen auch um einen ungarischen Sprößling vermehrt.

Die Verbindung zwischen den Tagen Petöfis und den gegenwärtigen der ungarischen Litteratur stellt der gefeiertste und erfolgreichste aller lebenden magyarischen Schriftsteller, Moritz (Maurus) Jókai, her. Jókai ist am 19. Februar 1825 zu Komorn geboren, studierte die Rechte, widmete sich aber ausschließlich der Litteratur, ließ bereits 1846, als er einundzwanzig Jahre zählte, seinen ersten Roman erscheinen. In der Revolutionszeit zeichnete er sich als Journalist aus, ging 1849 mit Regierung und Reichstag nach Debreczin und redigierte die „Esti Lapok" („Abendblätter"), das Organ der gemäßigten Partei im Reichstag. Seine überreiche Produktion allgelesener Romane und Erzählungen begann erst einige Jahre später, schoß aber bald so gewaltig ins Kraut, daß sie schon jetzt nach Hunderten von Bänden zählt und nur mit der Fruchtbarkeit der großen Industriellen der französischen Litteratur verglichen werden kann. Die materiellen Resultate dieses litterarischen Fleißes waren so bedeutende, daß Jókai Landgüter im Ofener Gebirge und am Plattensee zu erwerben vermochte. Dabei war er keineswegs ausschließlich Poet, sondern blieb Journalist, ward 1861 für den ungarischen Landtag und nach Wiederherstellung der Unabhängigkeit für den Reichstag gewählt, redigierte zu einer Zeit drei Journale, ein politisches Tageblatt („Hon"), eine humoristische Wochenschrift und ein Wochenblatt für die untern Volksklassen. Alle diese zerstreuende Vielgeschäftigkeit hat zwar die Vertiefung des Schriftstellers gehindert, aber der Frische seiner Empfindung und der guten Laune seiner Erzählungskunst kaum jemals Eintrag gethan.

In Maurus Jókais Romanen und Erzählungen zeigt sich eine Mischung verschiedener Elemente. Ursprünglich noch von der Romantik, der national patriotischen wie der französischen, beeinflußt, die in allen östlichen Litteraturen Europas große Geltung gewonnen hatte, begrüßte er doch das emporkommende Prinzip des poetischen Realismus sehr freudig. Denn es entsprach seiner eigensten Natur, frisch Angeschautes und Erlebtes keck, frisch, unmittelbar und drastisch wiederzugeben. Nur durften auf der andern Seite die Ansprüche an äußere und innere Wahrscheinlichkeit der Handlung, an Wahrheit der Charakteristik nicht allzu hoch gespannt werden, die innere rege Fabulierlust des Schriftstellers überbot bei weitem sein Wohlgefallen an den Einzelerscheinungen des Lebens und das Be-

dürfnis, weniges, aber dies wenige ganz, voll, tief und warm zu erfassen. Maurus Jókai eilt viel zu rasch von einem zum andern, greift jede abenteuerliche oder platt romantische Geschichte so gut auf wie einen poetisch ausgiebigen, innerlich lebensvollen Vorgang, kann sich des Wetteifers mit jedem erfolgreichen Autor des Auslands nicht entschlagen und beweist sonach seinen Landsleuten, daß er ebensowohl die Pfade Jules Vernes wie die der deutschen Kriminalnovellisten betreten, dabei aber freilich in seinem unverwüstlichen Humor, mit seiner reichen Phantasie, welche auch das Unmöglichste für den Augenblick gegenständlich zu machen versteht, immer noch er selbst bleibt.

Aus der ganzen Reihe der historischen und phantastischen, genrebildlichen und humoristischen Romane, mit denen Maurus Jókai die ungarische Lesewelt seit einem Menschenalter beherrscht, seien „Die weiße Rose“ (1854), „Die Türken in Ungarn“ (1855), „Ein ungarischer Nabob“ (1856), „Siebenbürgens goldnes Zeitalter“, „Schwarze Diamanten“ (1870), „Die armen Reichen“, „Die Narren der Liebe“, „Der neue Gutsherr“, „Der Goldmensch“ (1873), „Der Roman des kommenden Jahrhunderts“ (1876), „Das namenlose Schloß“ (1878; die Geschichte der „Geheimnisvollen von Eishausen“, höchst abenteuerlich auf ungarischen Boden übertragen), „Die böse Seele“, „Des Himmels Schleudersteine“, „Rab Raby“ (1880) genannt. Die Einzelcharakteristik würde nur wiederholen können, was im allgemeinen schon vorangeschickt ist; die Ungleichheit der Eindrücke, welche durch prächtige Lebensfülle, frische Anschaulichkeit der Situationen und Gestalten hier, durch platte Effekthäufung und Unterhaltungslust um jeden Preis dort erweckt wird, macht sich bis in den Eindruck des Jókaischen Vortragstons geltend. Derselbe wird zwar nie langweilig oder gar abstoßend, aber während er einmal durch Kraft und die innerste Beteiligung des Autors wahrhaft poetische Eindrücke hervorbringt, hinterläßt er ein nächstes Mal den flüchtigen Nachklang bloßer feuilletonistischer Plauderei. — Neben Jókai galt Baron Siegmund von Kemény als einer der Hauptbegründer des realistischen Romans, ohne daß man sein Talent dem Eötvös oder auch nur Jókais gleichstellen möchte. Geboren 1816 in Siebenbürgen, studierte er die Rechte, lebte danach auf seinem Gut Maros-Kapud und begann um 1845 seine litterarische Thätigkeit.

Während der Revolution diente er der nationalen Sache, ward noch im April 1849 zum Rat im ungarischen Ministerium des Innern ernannt. Nach Világos wurde er zwar gleichfalls vor ein Kriegsgericht gestellt, aber rasch freigesprochen. In den folgenden Jahren erwarb er seinen Ruf als Romanschriftsteller, ward Ehrenmitglied der ungarischen Akademie und Präsident der Kisfaludy-Gesellschaft, nahm auch an der Politik noch Anteil. Kemény starb am 22. Dezember 1875 auf seinem Landgut Peszte Kamaras. Die Romane: „Mann und Weib“ („Férj és nö“, Pest 1852), „Liebe und Eitelkeit“ („Szerelem és hiúság“, ebendas. 1855), „Wilde Zeit“ („Zord idö“, ebendas. 1862) gelten als vorzügliche, wohldurchgeführte Kompositionen, worin auch das frische überquellende Leben, das Eötvös Dichtungen erfüllt hatte und in anderm Sinn in den Phantasiegebilden Jókais waltete, fehlte.

Der realistischen Strömung des Zeitraums folgten Novellisten wie Dramatiker beinahe sämtlich. Daß der ungarische Realismus eine Neigung zum rhetorischen Pathos, Wohlgefallen an Bilderprunk in sich einschloß, ist selbstverständlich, und daß in den Darstellungen aus der Gegenwart die politisch-parlamentarischen Kämpfe und Händel eine allzu große Rolle spielen und dadurch abstrakte, unlebendige Erörterungen einen breiten Raum einnehmen, ergibt sich gleichfalls aus den Verhältnissen. Unter den jüngern realistischen Poeten zeichnete sich aus Koloman Tóth, geboren am 30. Juni 1830 zu Baja im Bács-Bodroger Komitat, gestorben als Mitglied der ungarischen Akademie am 4. Februar 1881 in Budapest, dessen lyrische Dichtungen ein größeres Behagen und eine frischere Zuversicht atmeten, als seit dem fünften Jahrzehnt üblich war. Zwei dramatische Anläufe, das Preisdrama „Eine Königin“ („Egy királyné“) und ein modernes Lustspiel: „Frauen in der Politik“ („A nök az alkotmányban“), erregten große Erwartungen, denen der Dichter nicht zu entsprechen vermochte. Ein junger Namensvetter dieses Tóth, Eduard Tóth, welcher in sehr jugendlichem Alter verschied, hatte gleichfalls als Dramatiker Geltung erlangt und durfte als einer der glücklichsten Fortbildner des von Szigligeti eingeführten ungarischen Volksdramas gelten. Eduard Thót war 1844 zu Putark im Gömörer Komitat geboren, wurde Kaufmann und ging als Schauspieler zu einer wandernden Truppe. Als er 1871 mit seinem „Dorf-

lump" einen vom Pester Nationaltheater für das beste Volksstück ausgesetzten Preis gewann, erhielt er auch eine Anstellung als Garderobenaufseher an dieser Hauptbühne Ungarns, starb aber bereits am 27. Februar 1876 in Budapest. Von seinen Dichtungen blieb das schon genannte Schauspiel „Der Dorflump" („A falu rossza") das beste. Eine dramatisierte Dorfgeschichte von großer Frische und Eigentümlichkeit, in einzelnen Szenen sogar von poetischer Tiefe, verdiente die volle Teilnahme des ungarischen Publikums. Dieselbe wurde auch den Dramen „Der Drehorgelmann und seine Familie" („A kíntornás családja") und „Die Abgeschobene" („A tolonc") zu teil, welchen es an Effekten und lebendigen Gestalten nicht gebricht.

Gleichfalls in den Anfängen seiner poetischen Entwickelung wurde der talentvolle Stephan Toldy vom Tod entrafft. Geboren am 4. Juni 1844 zu Pest als der Sohn des verdienten magyarischen Litterarhistorikers Franz Toldy, studierte er an der Universität seiner Vaterstadt die Rechte, ward dann im Ministerium des Innern angestellt und gab sein Amt auf, um die Redaktion der „Nemzeti Hirlap" zu übernehmen, und starb am 6. Dezember 1879 in Pest. Als Novellist und Lustspieldichter schloß sich Toldy den Nachahmern der französischen Realisten an, seine Hauptleistungen, die Lustspiele „Die guten Patrioten" („A jó hazafiak") und „Neue Menschen" („Az új emberek"), verrieten, mit welcher Skepsis und Ironie die politischen Parteien in Ungarn einander gegenüberstehen.

Auch bei mehr als einem der realistischen Erzähler neuesten Datums machten sich die Herabstimmung des patriotischen Stolzes und das Verfliegen der Täuschungen geltend, mit denen man 1867 die Herstellung des Ungarnreichs begrüßt hatte. So vor allen bei Aloys Degré, dem Verfasser des Romans „Daheim" („Itthon", Pest 1877). Der Roman erzählt die Geschichte eines jungen Magyaren, der als Sohn eines der Flüchtlinge von 1849 in Amerika geboren ist und nach dem Wunsch und Willen seines Vaters in die alte Heimat zurückkehrt. Turkewy, so heißt der Held, ist Ingenieur, findet daheim Anstellung beim Kommunikationsministerium, hat aber sogleich Gelegenheit, die Korruption und die ideallose Habsucht und Bereicherungsgier der inzwischen in Ungarn emporgewachsenen Generation kennen zu lernen. Er wird in Situationen gebracht, welche ihn nicht nur zwingen, sein Amt niederzulegen, sondern ihn zum

Entschluß treiben, nach Amerika zurückzuflüchten. Da lernt er im entscheidenden Moment in dem Gutsbesitzer Vizaknay einen alten Freund seines Vaters, einen Magyaren guten, ehrenhaften Gepräges, kennen, gewinnt in der Tochter desselben, Julia, ein Weib nach seinem Herzen und beschließt nun, in Ungarn zu bleiben und besserer Zeiten, eines Umschwungs auch der moralischen Dinge, zu harren, der ja endlich sowenig ausbleiben kann, wie jener der politischen ausgeblieben ist. Daß er etwas Hand mit anlegen und wenigstens in seinem Kreis zum Bessern wirken könnte, liegt nahe genug.

Als ein vorzüglicher Novellist gilt Ludwig Abonyi, dessen „Geschichten aus dem Alföld" („Itt a szép alföldön", Pest 1877) durch die Petöfi-Gesellschaft herausgegeben wurden. Die Darstellung des ungarischen Volkslebens, der mannigfachen, aus Abstammung und Gewohnheit erwachsenden Verschiedenheiten des Charakters und der Sitten in den untern Volksklassen, erscheint in den Novellen Abonyis kräftig und glücklich; vor der breiten Vorführung häßlicher und widriger Szenen aus dem Volksleben schrickt der Erzähler sowenig wie alle jüngern Naturalisten zurück. Wahrhaft poetisch ist die Geschichte „Die Weihnacht des alten Futyü".

Die sämtlichen genannten Erzähler und Dramatiker übertraf durch die Vielseitigkeit seines Talents und die frische, zugreifende Art desselben Gregor Csiky. Geboren am 8. Dezember 1842 zu Pankota, besuchte er ein Priesterseminar, ward Kaplan und Lehrer der Theologie zu Temesvár, ging aber dann nach Pest, um sich ausschließlich litterarischer Thätigkeit zu widmen. Er begann dieselbe mit Erzählungen unter den Titeln: „Aus dem Leben" und „Photographien" und trat 1875 mit seinem ersten dramatischen Werk, dem Lustspiel „Das Orakel" („A jóslat"), hervor. Demnächst folgten die Tragödie „Janus", die Lustspiele: „Der Unwiderstehliche" („Az ellen állhatatlan") und „Der Mißtrauische" („A bizalmatlan"), die Dramen: „Die Proletarier" und „Herr Munkányi", welche, namentlich das erstere, einen Sturm des Enthusiasmus beim magyarischen Publikum hervorriefen. Wenn Csiky im ersten Lustspiel mit der Wahl eines altgriechischen Stoffes und Hintergrunds zu einem Lustspiel, das nicht mehr und nicht weniger als ein Protest gegen das geistliche Cölibat sein sollte, den gelehrten Kenner der Antike nicht verleugnete (er ward der un-

garische Übersetzer des Sophokles), so zeigen die Erzählungen und die letztgenannten Dramen einen energischen Schritt mitten in die Realität des gegenwärtigen Lebens und in die Zeitstimmungen hinein. Die frische Energie des Verfassers ließ alle schweren Mängel seiner Dramen übersehen.

Ein andres Gepräge als die Dichtungen der sämtlichen vorgenannten Poeten tragen diejenigen des ungarischen Faust-Übersetzers Dóczy. Ludwig von Dóczy ward 1845 zu Deutsch-Kreuz im Ödenburger Komitat geboren, studierte in Wien, ward Journalist und Korrespondent der Wiener „Presse" in der ungarischen Hauptstadt, erhielt unter dem Ministerium Andrássy eine Stellung im ungarischen Preßbüreau und wurde demnächst zum Sektionschef und Hofrat ernannt. Seine poetischen Werke, die Tragödie „Der letzte Prophet" und das preisgekrönte Lustspiel „Ein Kuß"[1] („Csók"), zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der Halmschen Poesie.

[1] Deutsch, Wien 1876.

Zweihundertundneunzehntes Kapitel.

Die böhmische Nationallitteratur der letzten Jahrzehnte.

Die Revolution von 1848 hatte den Tschechen einige glänzende Hoffnungen, die darauf folgende Zeit schwere Enttäuschungen gebracht. Aus den Träumen von der Wiederherstellung eines eignen Königreichs Böhmen samt allem alten Zubehör der Wenzelskrone wurden die Böhmen durch die Ereignisse der Jahre 1849—59 gewaltsam aufgeschreckt, in ihren Ansprüchen aber nicht herabgestimmt. Fortgesetzt wuchsen die Bestrebungen, das gesamte böhmische Land zu tschechisieren und die deutsche Bevölkerung auf den Fuß bloß Geduldeter herabzudrücken, jeder günstige Augenblick der politischen Lage wurde mit unleugbarem Geschick und zäher Konsequenz benutzt, die Teilung der Prager Hochschulen in eine deutsche und tschechische Universität, ein deutsches und ein tschechisches Polytechnikum ebenso erzwungen wie tausend minder in die Augen fallende Dinge, welche insgesamt dem Zweck einer vollständigen Slawisierung Böhmens dienten und noch dienen. Die Errichtung des großen tschechischen Nationaltheaters, die fortwährende Vermehrung der tschechischen Presse (nicht nur der politischen), das Ineinandergreifen der politischen, litterarischen und jeder andern Agitation zu gunsten des Tschechentums haben überraschende Resultate ergeben. Da die Maßstäbe der Beurteilung tschechischer Schöpfungen meist, ebenso wie die Schöpfungen selbst, nur in Prag angefertigt werden, so zeigt es sich unendlich schwierig, ein Bild des eigentlichen Standes der tschechischen Litteratur zu gewinnen. Kenner dieser Litteratur versichern, daß bei den unablässig fortgesetzten Bemühungen der Schriftsteller „sich die Sprache zusehends entwickelt. Die ältere, zwar wohlgemeinte, aber etwas einseitig gepflegte Sucht nach bloßer juristischer Korrektheit hat in der Jetztzeit einer größern Bewegungsfreiheit, Energie

des Ausdrucks einerseits und Feinheit, Eleganz des Satzbaus anderseits, Platz gemacht, ohne dabei in Bezug auf grammatikalische Reinheit zu verlieren. Einseitig nationale Färbung, welche die ältere Periode von 1820 bis etwa 1860 charakterisierte, kann der neuesten tschechischen Litteratur daher kaum vorgeworfen werden. Antagonismus gegen den deutschen Stamm ist in der neuern tschechischen Litteratur, speziell in der Poesie, fast gar nicht ausgeprägt, auch slawistische Anklänge, die in der frühern Epoche so typisch waren, beschränken sich auf einen fast verschwindend kleinen Teil."

In Wahrheit waren die tschechische Dichtung und Litteratur der Periode des Realismus nicht wesentlich günstiger gestellt als die der voraufgegangenen der nationalen Romantik und nationalen Tendenzpoesie. Mächtiges und bedeutendes Leben aus der Gegenwart ließ sich immer nur dann darstellen, wenn die Darstellung über das eigne, eng begrenzte Volk hinausgriff. Das bedeutendste historische Leben Böhmens, die beiden Jahrhunderte von den Hussitenkriegen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Kriegs, war der tschechischen Poesie, soweit sich ihre Vertreter als Katholiken fühlten, beinahe entrückt, mit der Nachahmung ausländischer Vorbilder drangen jederzeit Elemente in die kleine Litteratur herein, welche die nationale Besonderheit, nach der man mit so heißem Eifer rang, wieder gefährdeten. Ein großer Teil der tschechischen Schöpfungen blieb noch immer Reproduktion, ja in vielen Fällen kaum mehr als freie Bearbeitung fremder, namentlich deutscher und französischer, aber auch ostslawischer, Werke. Die landsmännische Wohlmeinung schloß selten Kritik ein, und wo einige Regsamkeit sichtbar wurde, sprach man nach wie vor sogleich von einem glänzenden Aufschwung. Die tschechischen Dichter litten und leiden übrigens nicht wenig unter der feindseligen Stellung, in die sie zur deutschen Bevölkerung des Landes geraten sind, während in der ersten Periode des Wiederauflebens der böhmischen Litteratur das Wenige, das nicht Übersetzung, nicht Nachbildung, sondern Original war, meist ins Deutsche übertragen und damit dem Ausland zugänglich gemacht wurde, sie sahen sich neuerdings ganz auf den engen Kreis der Landsmannschaft eingeschränkt.

Als das frischeste und vielseitigste Talent unter diesen jüngern Poeten wird allseitig der beinahe jüngste Emil Bohuslaw Frida (Pseudonym Jaroslaw Vrchlicky) anerkannt.

Geboren am 18. Februar 1853 zu Laue, studierte er Geschichte und Philologie in Prag, lebte als Erzieher in Modena und Livorno, widmete sich nach seiner Heimkehr in einem wenig Zeit in Anspruch nehmenden Amt als Sekretär des tschechischen Polytechnikums ausschließlich der Dichtung und entfaltete als lyrisch-didaktischer, epischer und dramatischer Dichter eine staunenswerte Fruchtbarkeit. Die Lyrik im engern Sinn, das eigentliche Lied, der unmittelbare Gefühlsausdruck, das schlichte Bild und die einfache Romanze sind ihm fremd. Als Übersetzer von Dantes „Hölle" und Leopardis Gedichten, von Victor Hugos Dichtungen und Leconte de Lisles „Kain" hat er sich den pathetisch ergreifenden Ton der philosophischen Lyrik mit pessimistischer Grundstimmung angeeignet. Seine lyrischen Sammlungen: „Aus den Tiefen", „Der Geist und die Welt", „Symphonien", „Probleme" und „Prospektiven" verraten schon durch ihre Titel etwas von ihrer Eigentümlichkeit. In den epischen Dichtungen, die er teils gesammelt als „Mythen" und „Neue epische Dichtungen" (Prag 1880), teils, wie „Vittoria Colomia", „Twardowski", einzeln erscheinen ließ, bewährte er, daß er vor allem ein Schüler Victor Hugos und der Franzosen sei, die mäßige Kraft der Gestaltung ward durch glänzende Beschreibungen, geistreiche Einzelgedanken wenn nicht ausgeglichen, so doch verdeckt. Als Tragödiendichter versuchte sich Vrchlicky in einem nationalen Sagenstoff: „Drahomira", in einigen antikisierenden Tragödien: „Odysseus Tod" („Smrt Odysea") und „Julianus Apostata", endlich in einem Lustspiel: „Im Faß des Diogenes" („V sude Diogenove"), dem die Prager Kritik echte komische Kraft und poetische Bedeutung nachrühmt.

Neben Vrchlicky steht der etwas ältere Swatopluk Čech. Geboren am 21. Februar 1846 zu Ostrodek, studierte er die Rechte in Prag, widmete sich einige Zeit der Advokatur, unternahm 1876 eine große Reise nach Südrußland und dem Kaukasus und lebt gegenwärtig zu Prag ausschließlich seinen litterarischen Arbeiten. Er ist einseitiger national als sein jugendlicher Rival, realistischer als dieser, aber von einer gleichen Neigung zur farbenprächtigen Schilderung beseelt. Sein eigentliches Feld ist die Erzählung in Versen und in Prosa. Als Epiker veröffentlichte er „Die Adamiten" („Adamite"), eine Episode des Hussitenkriegs, welche schon Alfred Meißner in

seinem „Ziska" als besonders ergiebig für drastische, sinnlich-lebendige Schilderung erkannt hatte. Ein Idyll von poetischem Verdienst ist „Im Schatten der Linde" („Ve stinu lipy"). Die größere poetische Erzählung „Waclav von Michalovich" (Prag 1882) erscheint recht aus dem Vollen der Leidens- und Unheilszeit Böhmens herausgegriffen. Waclav von Michalovich ist der Sohn eines der nach der Schlacht am Weißen Berg dem Schafott verfallenen Führer des großen böhmischen Aufstands, ist ohne Ahnung von seiner Abstammung von einem menschlich milden Jesuiten im Kloster erzogen worden. Als er Kenntnis von seiner Geburt und vom Schicksal seines Vaters erlangt, löscht er aus dem Buch seines Lebens, was er inzwischen erfahren hat, aus, entbrennt in wildem Haß gegen die Gegenreformation und ihre Träger, die Jesuiten, und geht daran unter. Auch die Prosaerzählungen Čechs enthalten einzelne Lebensbilder, denen neben der treuen Wiedergabe spezifisch böhmischen Lebens eine außerordentliche Feinheit und Anmut des Stils nachgerühmt wird.

Unter den Dramatikern, welche das neue Nationaltheater mit einem Repertoire zu versehen trachten, ward Emanuel Bozděch viel genannt. Geboren am 21. Juli 1841 zu Prag, steht der Dichter noch in voller Schaffenskraft. Ein historisches Trauerspiel: „Baron Görtz", war in der Nachahmung der Laubeschen Abenteurertragödie nicht glücklich. Um so erfolgreicher erwiesen sich die Lustspiele, welche Bozděch in Anlehnung an Scribe und an die jüngsten französischen Dramatiker schrieb. Das bedeutendste derselben: „König Cotillon", sowie „Der Weltbeherrscher im Schlafrock", „Die Prüfung des Staatsmanns" verraten die direkte Anlehnung an Scribes historische Lustspiele und variieren in geistreicher und lebendiger Weise das Thema „kleine Ursachen, große Wirkungen". Der Held des zweitgenannten Stücks ist Napoleon I., derjenige der „Prüfung des Staatsmanns" Fürst Kaunitz. Auf böhmischem Boden steht Bozděch in dem Schauspiel „Die Abenteurer" („Dobrodruzi"), welches die Zeit Kaiser Rudolfs II. und die wunderlichen Intrigen am Hof des menschenscheuen Kaisers zum Hintergrund hat. Bozděch ist übrigens auch als Novellist aufgetreten.

Als Lustspieldichter behauptet sich neben Bozděch Franz Jekábek, geboren am 26. Januar 1836 zu Sobotta in Böh-

men. Nachdem er im Leitmeritzer geistlichen Seminar Theologie, zu Prag Philologie studiert hatte, trat er große Reisen nach Italien und Rußland an, ward Professor an der Prager Universität und auf wissenschaftlichem und politischem Gebiet einer der ersten Schriftsteller und der Führer der Tschechen. Als lyrischer Dichter minder vorzüglich, bewährte er entschiedenes dramatisches Talent in einer kühn angelegten Tragödie: „Des Menschen Sohn", und in einem sozialen Drama: „Der Diener seines Herrn". Neben diesen mehr durch spannende Handlung, durch Schwung und Glanz der Diktion und Situationseffekte als durch tiefere Charakteristik ausgezeichneten Werken entstanden realistische Lustspiele: „Die Wege der öffentlichen Meinung" und „Das Lustspiel".

Mehr als einer der jüngern tschechischen Poeten, welcher den Mangel empfand, der im unterschiedslosen Nachahmen aller erdenklichen Auslandspoeten und im Aufgreifen aller ausländischen Stoffe lag, suchte der tschechischen Poesie gleichsam ein neues Stück böhmischen Landes und böhmischen Lebens, auch solchen Landes, in dem längst deutsches Leben herrschte, zurückzuerobern. So unter andern Adolf Heyduk, der am 7. Juni 1835 zu Prag geboren, daselbst lebt und in seinem realistisch-epischen Gedicht „Der Holzhauer" („Dřevorubec") den Böhmerwald für die tschechische Poesie okkupierte, sich übrigens auch als frischer und liebenswürdiger Liederdichter bewährte. So die ältere Novellistin Bozena Němcová, welche als Tochter eines deutschen Vaters und einer tschechischen Mutter am 4. Februar 1820 zu Wien geboren und durch ihre Erziehung und ihre spätere Verheiratung mit einem Tschechen, dem Finanzbeamten Nemac, zur Böhmin geworden war, immerhin aber die tschechische Litteratur erst spät kennen lernte. Während eines langen Aufenthalts in Taus wurde sie mit dem Böhmerwald und seinen Bewohnern vertraut, später lebte sie in Prag, wo sie am 21. Januar 1862 starb. Ihre Erzählungen: „Karla", „Das Dorf im Grenzgebirge", „Die Großmutter", als Perlen der tschechischen Novellistik gepriesen, gewannen die Form der Dorfgeschichten für die werdende Litteratur und stellten den Böhmerwald, der wesentlich deutsche Bevölkerung hat, als ein Stück echten, das heißt slawischen, Böhmens dar.

Auch der tschechischen Litteratur fehlt es nicht an einer Vertretung des modischen Pessimismus. Soweit Vrchlicky für diese

Vertretung nicht ausreichend erscheint, wird dieselbe durch den Lyriker und Übersetzer Joseph Sladek vervollständigt, der nach der Seite der Formgewandtheit und der sichern Beherrschung des tschechischen Idioms zu den bedeutendern böhmischen Poeten zählt. Geboren 1845 zu Zbirow, studierte er an der Prager Universität Naturwissenschaften, unternahm größere Reisen und ließ sich alsdann in Prag nieder. Seine lyrischen „Gedichte" (Prag 1875), die Sammlungen „Funken über dem Meer" („Jiskry na mori", ebendas. 1880) und der Sonettencyklus „An der Schwelle des Paradieses" („Na prahu ráje", ebendas. 1881) lehren einen Dichter kennen, der mit den Neigungen zum Idyll und der innigen Versenkung in die Natur die Trauer, ja die Bitterkeit über die Schranken des menschlichen Daseins und die Endlichkeit aller irdischen Empfindung, alles irdischen Glücks verbindet.

So gehen auch durch die kleinern und kleinsten Nationallitteraturen der Geisteszug und die Stimmungen hindurch, welche, in der Dichtung der alten Kulturvölker herrschend, bald fördernd, bald verhängnisvoll geworden sind. Der beste Trost in den wirren und widerspruchsvollen Erscheinungen der Gegenwart bleibt, daß weder das echte individuelle Talent, so schwer es immer mit den widerpoetischen Zeitströmungen zu kämpfen haben mag, noch die unverdorbene Empfänglichkeit erlöschen können, solange nicht das Leben in den Völkern selbst erstorben ist. Auch der herbste Pessimist wird kaum in Versuchung kommen, das bewegte Leben der Gegenwart für ein bloßes Scheinleben zu erklären und damit der Litteratur die Hoffnung auf eine glückliche Weiterentwickelung abzusprechen. Fern genug scheinen zur Zeit die Bedingungen zu liegen, unter denen nicht nur eine bedeutende und selbständige (an der es ja nicht fehlt), sondern auch eine harmonische und unvergängliche Wirkung der Poesie wieder möglich wäre. Aber keiner, der vergleichend die tausendfach wechselnden Erscheinungen der Geschichte der neuern Litteratur aus fünf Jahrhunderten vor seinem innern Auge vorübergleiten ließ, wird die Fabel vom Epigonentum der Litteratur der Gegenwart schnellfertig erneuern. Die beste Gewähr, daß die litterarischen Zustände des Augenblicks eines Neuaufschwungs fähig sind, liegt in der weitverbreiteten Einsicht in ihre schweren Mängel, in der Unzufriedenheit der Strebenden mit sich selbst. Das Wort Immermanns: „Wenn in der neuern Zeit in einer

Richtung der völlige Tod eingetreten war, dann glaubte man immer im Besitz zu sein", schließt eine gewaltige Wahrheit ein, und mindestens halten in der neuesten, zuletzt dargestellten Periode die bessern Symptome den schlimmen noch die Wage. Der tiefsten Sehnsucht großer Lebenskreise unsrer Tage: in der Litteratur nicht nur Kraft und geistigen Gehalt, charakteristische Mannigfaltigkeit und Fülle der Weltbeobachtung, sondern auch Schönheit und innere Weihe wirken zu sehen, möge die Erfüllung nicht versagt bleiben.

Inhaltsverzeichnis.

Siebenter Band: Realismus und Pessimismus.

Zwölftes Buch: Realismus und Pessimismus.

Alphabetisches Inhaltsverzeichnis

des ersten bis siebenten Bandes.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

